

Apropriação do Arquivo Privado do Período da Guerra Colonial na Prática Artística Contemporânea Portuguesa

Dissertação

Mestrado em Antropologia – Culturas Visuais

Outubro de 2014

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Antropologia, especialização em Culturas Visuais realizada sob a orientação científica da Prof.^a Margarida Medeiros e Prof.^a Sónia Vespeira de Almeida

AGRADECIMENTOS

Gostaria, em primeiro lugar, de agradecer à Professora Margarida Medeiros e à Professora Sónia Vespeira de Almeida pela sua disponibilidade, gentileza e constante incentivo.

O meu agradecimento vai também para os artistas Daniel Barroca, Manuel Botelho e Sandro Ferreira pela amabilidade demonstrada nos encontros e conversas que tivemos, essenciais para a redacção desta dissertação e para dar resposta às minhas questões e inquietações.

Por fim, gostaria de agradecer aos meus pais que nunca duvidaram desta dissertação. Aos meus amigos, em particular ao João, pela amizade, encorajamento e boas conversas na hora do almoço. E ao Carlos porque, para além da escrita desta dissertação, ele foi e é, continuamente, o meu companheiro de todos os dias.

Apropriação do arquivo privado do período da Guerra Colonial na prática artística contemporânea portuguesa

Joana Miguel Almeida

RESUMO

A presente dissertação pretende debruçar-se sobre determinadas práticas artísticas contemporâneas, cujos artistas trabalham em torno de uma reflexão sobre o seu passado histórico, (re)documentando-o e oferecendo-lhe novas vozes e possibilidades de leitura. Em particular, pretende focar-se três artistas – Daniel Barroca, Manuel Botelho e Sandro Ferreira – cujo trabalho incide sobre o período da Guerra Colonial Portuguesa, apropriando-se, na sua prática criativa, de arquivos pessoais como cartas, fotografias ou diários particulares. A partir destes artistas e dos seus trabalhos, esta dissertação propõe-se a estabelecer uma relação com conceitos como *memória popular*, *pós-memória* ou *objectificação cultural* e entender o papel da arte e dos artistas na permanência da memória.

Palavras-Chave: arte; arquivo; Guerra Colonial; *contra-memória*; *pós-memória*

ABSTRACT

This thesis intends to look into certain contemporary artistic practices, in which the artists' work reflects on their history, (re)documenting it and giving it new voices and new ways of being read. In particular, it will focus on three artists - Daniel Barroca, Manuel Botelho and Sandro Ferreira - whose work applies to the period of the Portuguese Colonial War, appropriating, through the creative practice, personal archives such as letters, photographs or private diaries. From these artists and their works, this thesis proposes to establish a relationship with certain concepts such as *counter-memory*, *post-memory* or *cultural objectification* and understand the role of art and artists in the permanence of memory.

Keywords: art; archive; Colonial War; *counter-memory*; *post-memory*

ÍNDICE

Introdução	1
Capítulo 1) Convergências entre Arte Contemporânea e Antropologia: Schneider, Foster e a <i>viragem etnográfica</i> da Arte	4
Capítulo 2) O artista como “objectificador”: um novo paradigma	11
2.1.) O <i>artista-objectificador</i> : entre o arquivo e a etnografia	11
2.2.) Três artistas. Christian Boltanski, Fred Wilson e Zoe Leonard	14
2.3.) Objectificação: entre a primeira e a segunda vida	17
Capítulo 3) A Arte como “Ferramenta Mnemónica”. Entrecruzando Conceitos	21
3.1.) <i>Memória Popular</i> e <i>Contra-memória</i>	21
3.2.) <i>Pós-memória</i> (Hirsch, 2012) e a Responsabilidade Mnemónica da Segunda Geração	24
3.3.) Transmissão e memoração: o papel das artes	26
Capítulo 4) Arquivo e apropriação: os arquivos contra o esquecimento	31
4.1.) Apropriação, arte e arquivo: o “artista como arquivista” (Hal Foster, 2004)	31
4.2.) Arquivar e desarquivar: o arquivo como um <i>lugar de memória</i> (Pierre Nora)	38
4.3.) Arquivo pessoal e arquivo público: um encontro entre a memória pública e privada	39
Capítulo 5) O caso português: a Guerra Colonial e a produção de silêncios	44
5.1.) Quebrar o silêncio: manifestações literárias, cinematográficas e artísticas de reflexão sobre o passado histórico da Guerra	48
5.2.) Arte Contemporânea e Guerra Colonial Portuguesa: Manuel Botelho, Sandro Ferreira e Daniel Barroca	59
5.2.1.) Origens	60
5.2.2.) O idioma dos arquivos pessoais: fotografias de família, objectos pessoais e <i>memorabilia</i>	63
5.2.3.) Responsabilidade dos artistas: a incumbência da memória	70
Conclusão	75
Bibliografia	78

Anexos: Lista de figuras	82
---------------------------------------	-----------

INTRODUÇÃO

A presente dissertação vem no sentido de conhecer e compreender, dentro do contexto da prática artística portuguesa contemporânea, a apropriação de arquivos – focando os arquivos privados como cartas, diários ou fotografias – relativos ao período da Guerra Colonial. Ao longo da investigação, aperceber-nos-emos, com efeito, e é essa a relação a que atentaremos, que o presente foco artístico no arquivo, assinalado por Hal Foster no seu artigo “The Archival Impulse” de 2004, sugere, segundo Okwui Enwezor (2008), não apenas um interesse pela forma arquivística que encontramos no vídeo ou na fotografia, mas espelha também uma relação entre a arte e uma reflexão histórica sobre o passado. De facto, na contracapa da antologia *The Archive* (2006) podemos ler que “[e]ntre os mais significativos desenvolvimentos da arte em termos mundiais desde a década de 1960, encontra-se a viragem para o arquivo – o elo de imagens, objectos, documentos e vestígios, através dos quais recordamos e revisitamos histórias e memórias individuais e partilhadas”¹.

Com esta dissertação, pretende-se, especificamente, focar o arquivo pessoal, entendendo-o como um conjunto de documentos de origem privada que podem constituir uma interessante fonte de investigação, “seja pela especificidade dos tipos documentais que os caracterizam, seja pela possibilidade que oferecem de complementar informações constantes em arquivos de natureza pública”².

Deste modo, e interessando-nos em particular o arquivo pessoal e a relação – acima proposta por Enwezor – entre a arte e uma reflexão histórica sobre o passado, no caso da apropriação dos vestígios da Guerra Colonial, observamos artistas que, indagando sobre a institucionalização da memória – a que permaneceu e a que se silenciou – resgatam e expõe-nos, como espectadores, a determinadas memórias particulares omissas na História. Sobre os silêncios e silenciamentos da Guerra Colonial, destaquemos, especificamente, a leitura do artigo “Conspirações do Silêncio: Portugal e o fim do império colonial” (2011) de Elsa Peralta, originalmente publicado no *Monde Diplomatique* e *The Elephant in the Room – Silence and Denial*

¹ Todas as citações são da minha autoria, salvo indicação do contrário.

² Via <http://cpdoc.fgv.br/acervo/arquivospessoais>.

in Everyday Life de Eviatar Zerubavel de 2006, interessante para pensar nos códigos sociais dos silêncios consentidos, da sua manutenção e da sua ruptura.

Acompanhando esta ideia e rompendo com os silêncios íntimos ou colectivos, temos, nomeadamente a partir da viragem para o século XXI, observamos que há um conjunto de artistas que trazem a Guerra Colonial Portuguesa para o discurso público: falamos de artistas como Manuel Botelho expõem entre "os documentos brutos (...) com mensagens de soldados para as suas famílias" e outros excepcionais "na sua banalidade esquecida" (PORFÍRIO, 2010: 63) como um documento onde um soldado anónimo foi contando os dias até ao fim da sua guerra; ou como Daniel Barroca – curiosamente, nascido na geração seguinte, em 1973 – que se apropria de um "arquivo de fotografias sobre a guerra colonial retiradas de um álbum que era de seu pai (...) [permitindo-lhe] colocar questões “como a camaradagem e a solidão, a euforia colectiva ou o desgaste das relações humanas”³.

Neste sentido, sobre os modos como, culturalmente, se quebrou – através do cinema, literatura ou artes plásticas – o silenciamento da Guerra Colonial, destaquemos algumas leituras. Quando às relações entre a Guerra Colonial Portuguesa e o cinema, evidenciam-se os artigos de José Ribeiro e José de Matos-Cruz (“Cinema e Guerra Colonial: representações da sociedade portuguesa e a construção do africano” e “Cinema português e Guerra Colonial”, respectivamente) integrados na antologia *A Guerra Colonial: Realidade e Ficção* de 2001. Focando a relação entre a Literatura e a Guerra, destacam-se os artigos “Cantos da Alma e do Sangue” de Dionísio Vila Maior, integrado na referida antologia, bem como “Para além dos Fantasmas Imperiais: Literatura, Testemunho e Memória da Guerra Colonial Portuguesa” de Margarida Calafate-Ribeiro. Por fim, salientam-se os artigos “Os netos que Salazar não teve: Guerra Colonial e memória de segunda geração” (2013) de Margarida Calafate-Ribeiro e António Sousa Ribeiro, e por último, "Que nação é esta? Tramas identitárias nas artes visuais portuguesas" (2012) de Sónia Vespeira de Almeida, artigo constitui uma análise em torno da ideia de nação dentro da prática artística portuguesa contemporânea.

Regressando aos artistas anunciados: se por um lado, podemos contextualizá-

³ Via <http://www.fundacaoedp.pt/noticias/-daniel-barroca-expoe-em-vila-nova-na-barquinha/150>.

los dentro da viragem etnográfica da arte identificada por Hal Foster em 1996, estabelecendo neles os paralelos entre a antropologia e a arte contemporânea (relação manifestada por autores como Arnd Schneider (1993, 2006, 2010) ou José Fernandes Dias (1990, 2001), por outro lado poderemos entendê-los – pelo modo como, apropriando-se de arquivos predominantemente privados, exploram e expõem as pequenas narrativas fora da História oficial – à luz do que Hal Foster chamou de "artista como arquivista". Neste sentido, um dos aspectos interessantes da apropriação do arquivo pelos artistas contemporâneos permitir-nos-á talvez pensar, apossando-nos do termo de Handler (c.f. 1988), no artista como um "objectificador", que apropriando-se, neste caso particular, de cartas ou fotografias quotidianas as transforma em coisas distintas para serem estudadas, catalogadas expostas e as ressemantiza, oferecendo-lhes uma "segunda vida" (KIRSHENBLATT-GIMBLETT, 1998), e por outro lado recupera uma contra-memória numa reinterpretação do nosso passado histórico, entendendo como Peter Burke "que a história é escrita pelos vencedores [mas que] poderia também dizer-se que a história é esquecida pelos vencedores" (BURKE *apud* ALMEIDA, 2007: 49).

Num inegável momento – artístico mas, como nos aperceberemos, não exclusivamente artístico – de "sedução pela memória e pela valorização do passado" (SIMÕES, 2012: 54), o objecto de estudo será, deste modo, a apropriação artística de arquivos privados da Guerra Colonial em artistas como Manuel Botelho, Daniel Barroca ou Sandro Ferreira. Partindo de uma "etnografia do campo artístico" (ALMEIDA, 2012) – pisando o "terreno" das próprias obras e dos autores – pretende-se, de um modo complementar, trabalhar metodologicamente, através da entrevista etnográfica. Por um lado, a opção pela entrevista etnográfica no terreno artístico permitirá inquirir os artistas sobre as suas escolhas e as suas obras, entendendo este método, à semelhança do que sugere Spradley (1979: 58), como uma conversa ocasional e amigável onde o entrevistador etnográfico vai introduzindo lentamente novos elementos para ajudar os informantes a responder, efectivamente, como informantes (c.f. SPRADLEY: 58). Pretender-se-á, assim, numa última fase, partindo destes autores e das suas obras, problematizar as questões e conceitos debatidos ao longo do desenvolvimento da dissertação, perambulando em torno dos arquivos, da memória publica/privada, e explorando conceitos como *pós-memória* (HIRCH, 1996), *memória popular* ou *contra-memória* (FOUCAULT, 1977), tentando desenvolver a

ideia de um "artista como objectificador", entre os arquivos e a etnografia.

1. Convergências entre Arte Contemporânea e Antropologia: Schneider, Foster e a *viragem etnográfica* da Arte

Este capítulo, que se anuncia mais conciso do que os restantes, dedicar-se-á a estabelecer algumas das convergências entre a arte contemporânea e a antropologia – relações já empreendidas por autores como Arnd Schneider (1993, 2006, 2010) ou José Fernandes Dias (2001), focando-nos, essencialmente, no artigo “The Art Diviners” do antropólogo Arnd Schneider de 1993 e no artigo “The Artist as Ethnographer” de 1996 do crítico Hal Foster. A escolha destes deu-se porque, por um lado, de modo a contextualizar, no último capítulo, os artistas que constituirão o nosso objecto de estudo, parece-me oportuno revisitar o artigo o artigo de Schneider, em que este ressalta a incorporação da metodologia etnográfica na prática artística, nomeadamente a partir de 1970, focando a ideia de colecção. E por outro lado porque, como afirmado pelo próprio Arnd Schneider (c.f. 1996), as relações entre as disciplinas tornaram-se mais relevantes e problemáticas com a “viragem etnográfica” da arte, enunciada por Hal Foster, pelo que parece fundamental a sua leitura bem como encontrar, neste paradigma, características à luz das quais poderemos também pensar os três artistas com quem, posteriormente, nos reuniremos.

Arte e antropologia são, com efeito, disciplinas que têm vindo, crescentemente, a criar e manter laços e afinidades entre si, constatando-se, nas suas diferenças, as suas similaridades. “Embora a antropologia, da perspectiva da arte, seja frequentemente percebida negativamente como uma ‘ciência’ – e são precisamente os limites da disciplina científica de que os artistas são críticos – ambas são disciplinas, (...) [com preceitos próprios e dispondo das] suas próprias academias e instituições” (SCHNEIDER, 2006: 12), tendo ambas – antropologia e arte – mantido uma postura activa para, por um lado, criticar e, por outro, estender os seus próprios limites.

Nem a arte nem a antropologia – apesar de esta se enquadrar no campo das ciências sociais – são disciplinas estáveis, nem detentoras de limites que possam ser definitivamente traçados. Para Arnd Schneider, “ambas as disciplinas partilham certas

questões, áreas de investigação e, crescentemente, [também] metodologias, e há um reconhecimento e aceitação cada vez maiores destas áreas de sobreposição” (SCHNEIDER, 2006: 3).

Focando essa crescente incorporação por parte dos artistas das metodologias dos antropólogos nas suas práticas criativas – entre a realização de inventários e entrevistas, bem como de ‘trabalho de campo’ – e salientando, essencialmente, a apropriação artística do processo de “recolha, classificação e exposição museológicas” (DIAS, 2001: 117), atente-se ao já referido artigo “The Art Diviners” de Arnd Schneider de 1993.

Neste artigo, o antropólogo constata que, a partir da década de 1970, se afirma uma nova e distinta prática artística, a que chamará de “registos de evidência” no trabalho de “artistas como Christian Boltanski, Nikolaus Lang, e Anne e Patrick Poirier [que] começaram a conceber o seu trabalho como uma espécie de busca privada e não académica das suas próprias vidas e vidas dos outros, incluindo as sociedades não ocidentais, passado e presente” (SCHNEIDER, 1993: 3), utilizando como principal dispositivo a *coleção*, reconfigurando e produzindo verdadeiros ou fictícios – sendo que não é nessa distinção que o seu trabalho reside – vestígios humanos:

“Tanto a maneira sistemática de (re)construir vestígios bem como o mimetismo da sua classificação científica torna o trabalho destes artistas fundamentalmente diferente das experiências iniciais – desde os *objets trouvés* Dadaístas, os *ready-made* Duchampianos, ou os chamados museus dos ‘artistas’ [como os museus de Claes Oldenburg ou Marcel Broodthaers, presentes na Documenta 5 em 1972]” (SCHNEIDER, 1993: 3).

O que, para Schneider, resulta numa crítica à subjectividade ocidental da prática museológica que antecipou a crítica por parte da própria antropologia.

Schneider dá, como interessante exemplo, o trabalho *Box for the Gotte Siblings* (“Caixa para os irmãos Gotte”) (figura 1) de Nikolaus Lang, no qual este configurou e classificou em caixas, os objectos encontrados numa herdade isolada na Baviera rural (sendo Lang próximo de Oberammergau), que havia sido habitada por imigrantes Suiços, tendo já todos eles morrido quando o artista iniciou a coleção dos vestígios das suas vidas. As caixas de Lang continham “ossos de animais organizados ordenadamente, itens domésticos, páginas de livros e de jornais e ferramentas da

agricultura. Lang acrescentou também fotografias, munições e mapas geológicos” (...) (SCHNEIDER, 1993: 3). Para além de explorar a ideia de colecção e classificação, o artista também levou a cabo um verdadeiro “trabalho de campo” durante quase um ano, numa “activa re-apropriação do terreno ao longo dos quais Lang coleccionava os objectos, fazia a colheita dos campos, reparava a casa e caminhava nos prados para verificar a informação cartográfica” (*idem, ibidem*).

O trabalho do artista francês Christian Boltanski aparece também mencionado no artigo, ressaltando-se “uma das suas mais (...) provocatórias acções no início dos anos 70 [que] consistiu em pedir a várias galerias de arte e museus na Europa para reunir objectos privados de pessoas contemporâneas e anónimas e exhibi-los em exposições” (SCHNEIDER, 1993: 4). Obras como *Inventaire des Objets Ayant Appartenu a une Femme de Bois-Colombe* de 1974 (figura 2) parecem não só reflectir a sua investigação sobre a recontextualização museológica dos objectos e dissociação dos contextos de apropriação e dos seus originais proprietários, mas também a crítica à subjectividade ocidental do museu, nomeadamente do etnográfico, na exposição e exotização do *outro*. Como afirmado por Schneider, “na segunda metade dos anos 80, os académicos aperceberam-se que as colecções dos museus (ou de qualquer tipo) constituíam uma forma particular da subjectividade do ocidente (SCHNEIDER, 1993: 4), tendo artistas como Boltanski ou Nikolaus Lang antecipado essa mesma crítica à instituição museológica.

Não obstante, embora estes artistas possam ter sido percussores da incorporação da metodologia etnográfica (como o exaustivo trabalho de campo de Lang), e principalmente pela apropriação dos processos de recolha e classificação para os seus trabalhos criativos, empreendendo uma crítica à autoridade institucional, Hal Foster detectou, em 1996 no seu artigo “The Artist as Ethnographer” (“O Artista como Etnógrafo”), uma verdadeira viragem etnográfica no campo artístico que, expandindo “os adivinhadores da arte”, “envolveu, entre outras coisas, a adopção de uma definição ampla da etnografia, e a produção em expansão de um número de trabalho que enfrenta directamente algumas das preocupações da antropologia” (SCHNEIDER, 2006: 3).

Para Foster⁴ (2005 [1996]: 261) surge – em particular "na arte praticada pela esquerda" – um paradigma “estruturalmente semelhante ao antigo modelo de “O autor como produtor” [de Walter Benjamin]: *o artista como etnógrafo*. Neste paradigma, o objecto de constestação por parte destes artistas é, segundo o autor, em grande parte a instituição burguesa e capitalista da arte – o museu, a academia, mercado, e os media – bem como as suas definições de arte e artista, identidade e comunidade, sendo que “é em nome do outro cultural e/ou étnico que o artista comprometido luta a maior parte das vezes. (FOSTER, 2005 [1996]: 262). Com efeito, o artista-etnógrafo situa-se “sempre *noutro lugar*, no campo do outro, [sendo que] no modelo do produtor, o outro social é o proletariado explorado; no paradigma etnográfico, o outro cultural é o pós-colonial, o subalterno ou o subcultural oprimido” (*idem, ibidem*).

O autor localiza, segundo José Fernandes Dias, “os (...) inícios [da viragem etnográfica] na arte pop e na sua aceitação dos meios de comunicação em massa, que marca uma viragem na nossa noção do que é cultura e coloca a arte nesse contínuo cultural; traça[ndo] o seu desenvolvimento desde os movimentos artísticos que, na esteira do minimalismo e da pop investigam e interrogam a obra de arte (...), a própria instituição arte (...), e o espectador (...), passando pela arte conceptual, a performance, a *body art*, a arte “*site-specific*”, até o que chama a “arte quase-antropológica” dos anos 90” (DIAS, 2001: 117).

Esta viragem etnográfica, opera, segundo Foster, uma série de mudanças, no que respeita ao *situar* da arte: “da superfície do médium para o espaço do museu, dos enquadramentos institucionais para as redes discursivas, a ponto de muitos artistas e críticos abordarem condições como o desejo ou a doença, a SIDA ou os sem-abrigo como sítios de arte” (FOSTER, 2005 [1996]: 277) Surge, neste sentido, aliado à ideia do *situar*, também, a analogia do *cartografar*. Saliente-se, deste modo, o trabalho de “Robert Smithson e outros [que] levaram esta operação cartográfica a um extremo geológico que transformou dramaticamente o *situar* da arte (...) [tornando-se recentemente] o *cartografar etnográfico* de uma instituição ou de uma comunidade, (...) como a mais importante forma de arte *site-specific* de hoje” (FOSTER, 2005 [1996]: 278).

⁴ Tradução de Margarida Calafate Ribeiro.

Este cartografar sociológico de que nos fala Foster está implícito em obras como *Twenty-Six Gasoline Stations* de Ed Ruscha de 1963 (figura 3), ou no “projecto quixotesco de Douglas Huebler de fotografar todos os seres humanos (*Variable Piece: 70*)” (figura 4) (FOSTER, 2005 [1996]: 278), ressaltando-se a importância de *Homes for America* de Dan Graham (figura 5) e a crítica às instituições na obra de Hans Hacke, salientando-se:

“(...) as suas sondagens e perfis dos visitantes de galerias e museus, às representações dos grandes proprietários de Nova Iorque (1969-1973), passando pelo *pedigree* dos colecionadores de obras primas (1974-75), até aos trabalhos em torno dos acordos entre museus, empresas e governos” (*idem, ibidem*).

Todavia, se estes trabalhos, segundo o autor, não indiciam nenhum tipo de questionamento sobre a autoridade sociológica, indagando apenas a autoridade social, o contrário ocorre noutros trabalhos como o de Martha Rosler (figura 7) em que esta “contraria a objectividade aparente tanto das estatísticas médicas do corpo feminino como das descrições sociológicas do indigente alcoólico” (FOSTER, 2005 [1996]: 278], bem como nas cartografias feministas de Mary Kelly e Kolbowski.

Com efeito, se em *Interim* (1984-1989) (figura 7), Kelly regista “posições pessoais e políticas dentro do movimento feminista, recorrendo a uma miscelânea polifónica de imagens e vozes” (FOSTER, 2005 [1996]: 283), Kolbowski, por seu turno usa a cartografia em projectos como *Enlarged from the Catalogue* (1987-1988) (figura 8) para propôr “uma etnografia feminista da autoridade cultural, tal como praticada em exposições de arte, catálogos, recensões e instituições semelhantes” (*idem, ibidem*).

Herdeiros dos artistas referidos no artigo “The Art Diviners” (1993), há, nesta viragem etnográfica, um grupo de artistas que trabalham a partir de uma relação com o museu “em que a instituição *importa* a crítica, seja como forma de exhibir tolerância, seja com o propósito da inoculação (através de uma crítica empreendida pela instituição, dentro da instituição)” (FOSTER, 2005, [1996]: 284). Atente-se neste sentido ao trabalho *Mining the Museum* (figura 9), o qual observaremos em pormenor no próximo capítulo e a *Aren't They Lovely?* de Andrea Fraser (ambos de 1992). Neste último, a artista “recuperou uma doação privada da Universidade da Califórnia em Berkeley a fim de investigar o modo como a heterogeneidade dos objectos

domésticos (desde monóculos a Renoirs) pertencentes a um membro específico de uma classe são dissolvidos na homogeneidade da cultura pública de um museu de arte generalista” (FOSTER, 2005 [1996]: 285). Para Foster, apesar da argúcia deste tipo de projectos, estes são passíveis de, ao se encontrarem simultaneamente dentro e fora da instituição, incorrer “no risco da duplicidade da razão cínica, em que o artista e a instituição ganham em duas frentes – mantendo o estatuto social da arte e praticando a pureza moral da crítica (...)” (idem: 287).

O autor detecta, não obstante, outros perigos possíveis quando o trabalho é patrocinado fora da instituição e em colaboração com os grupos locais, dando o exemplo de “Projet Unité”, um conjunto de quarenta ou mais instalações encomendadas para a Unité d’Habitation em Firminy (França), em 1993. Neste projecto colaborativo foi pedido aos habitantes, maioritariamente imigrantes, que cedessem cassetes “que foram depois, montadas, compiladas e expostas, consoante os apartamento e andares, num modelo de construção como um todo” (FOSTER, 2005 [1996]: 288). E se por um lado os habitantes se entusiasmavam com a possibilidade de colaboração etnográfica, por outro “os artistas não questionaram a autoridade etnográfica, ou mesmo a condescendência sociológica envolvidas nesta auto-representação simplista” (idem, *ibidem*). Foster admite, no entanto, que outros projectos colaborativos podem resultar de “um modo inovador com as comunidades a fim de recuperar histórias suprimidas, localizadas, histórias essas a que alguns têm um acesso mais eficaz do que outros (...) [sendo que] simbolicamente este trabalho *site-specific* pode recuperar espaços culturais perdidos e propor memórias históricas alternativas” (idem, *ibidem*), dando como exemplo os sinais utilizados por Edgar Heap of Birds (figura 10) para reivindicar territórios de nativos em Oaklahoma e noutros lugares (idem, *ibidem*), constatando-se que “o papel quasi-antropológico conferido ao artista tanto pode promover uma pressuposta autoridade etnográfica como a sua crítica, tanto uma evasão quanto um alargamento da crítica das instituições” (idem, *ibidem*).

Por outro lado, outros artistas têm uma abordagem diferente. Realizando um caminho análogo à crítica interior da antropologia, satirizam as imagens estereotipadas do exótico presentes na nossa sociedade, como fez Jimmie Durham ao parodiar o índio americano em *Self-Portrait* (1987) (figura 11) ou James Luna, que encenou várias performances para denunciar os esterótipos dos americanos nativos da

cultura branca, chamando a atenção do público para estes artifícios, desconstruindo-os (figura 12). Por fim, como atesta Foster:

“todas estas estratégias – a paródia dos primitivismos, a inversão dos papéis etnográficos, o fingir-se preventivamente morto, toda uma pluralidade de práticas – perturbam a cultura dominante que depende de estereótipos rígidos, linhas de autoridade estáveis, reanimações humanistas e ressurreições museológicas de todos os tipos” (FOSTER, 2005 [1996]: 291).

Assim e em primeiro lugar, constatamos que a viragem etnográfica da arte reflecte uma “etnografia mais abrangente da alteridade, cujo foco se desloca também para o interior de qualquer cultura, incluindo as europeias — é a chamada repatriação da antropologia (DIAS, 2001: 116). Assim, focar numa dissertação de Antropologia, uma manifestação artística portuguesa reflecte também o percurso auto-reflexivo da antropologia contemporânea que – não desligado da crítica interna da antropologia e da crítica à prática museológica, para a qual os artistas do artigo de Schneider, assaz, contribuíram – por um lado se interdisciplina e por outro encontra novos contextos de investigação marcados pela ideia de proximidade.

Segundo José Fernandes-Dias:

“as questões de identidade e identificação que se tornaram dominantes no trabalho antropológico, ocupam também o trabalho artístico. As vozes das mulheres, das minorias sexuais, étnicas e imigradas reivindicam crescentemente uma presença artística, que muitos artistas assumem no seu trabalho” (DIAS, 2001: 116).

Face ao perigo eminente de um excesso de distância ou uma sobre-identificação na representação do outro, Foster sugere que os artistas executem “um trabalho paraláctico que tente emoldurar o emoldurador, enquanto ele/ela emoldura o rosto” (FOSTER, 2005 [1996]: 295), para que deste modo artistas – e antropólogos – possam compreender que “reconhecer que há outros implica reconhecer que nós somos só uns entre os outros” (DIAS, 2001: 127).

2. O artista como “objectificador”: um novo paradigma

Neste capítulo pretende expor-se um novo paradigma de artista – dos quais fazem parte, dentro desta concepção, os artistas que constituirão o objecto de estudo da presente dissertação. Chamar-lhe-emos – apossando-nos do conceito de “objectificação cultural” de Handler (1988) explorado mais à frente – *artista como objectificador*.

A categoria que pretendemos identificar constitui um modo de agrupar um conjunto de artistas – alguns dos quais mencionaremos posteriormente - enquadrados entre os paradigmas de *arquivista* [por autores como Okwui Enwezor (2008)] ou *etnógrafo* [por autores como Hal Foster (1996) ou José Fernandes Dias (2001)] mas que cremos serem, no entanto, merecedores de uma vigilância redobrada pela especificidade das suas manifestações criativas. Falamos de artistas que, num contexto de apropriação, exploram as pequenas narrativas pessoais esquecidas na História, trazendo consigo uma reflexão sobre o seu passado histórico e atribuindo - num processo de ressemantização e resignificação – a documentos, objectos comuns, ou fotografias particulares — uma *segunda vida* (Kirshenblatt-Gimblett, 1998) ou um segundo olhar - conceitos a que atentaremos com maior pormenor nos pontos seguintes. Para iniciarmos este capítulo e porque estes conceitos se encadeiam e naturalmente se tocam, requer-se, para já, que percebamos quais as heranças trazidas pelo paradigma proposto nos pontos anteriores: o *artista como etnógrafo* (1996) e o *artista como arquivista* (2004).

2.1 O artista-objectificador: entre o arquivo e a etnografia

O facto de ser “em nome do outro cultural e/ou étnico que (...) [estes artistas] luta[m] a maior parte das vezes” constitui a característica basilar partilhada pelo *artista etnógrafo* e pelo arquétipo proposto do *artista objectificador* situando-se também o nosso paradigma, à semelhança daquele apontado por Foster, “no campo do outro” (FOSTER, 2005 [1996]: 262). Com efeito, ambos habitam – o arquétipo de

Foster e aquele que aqui sugerimos – um lugar de transformação que se materializará, em última instância, numa transfiguração do olhar: um espaço que poderá constituir, como sugere o autor, "o ponto arquimédico a partir do qual a cultura dominante será transformada ou pelo menos subvertida" (*idem, ibidem*).

No entanto, há duas características que, face a este paradigma, distinguem o nosso arquétipo. Em primeiro lugar, ao contrário do *artista-objectificador*, os artistas da viragem etnográfica da arte – detectados, desta vez não por Foster mas por José Fernandes Dias no artigo "Arte e Antropologia no século XX: modos de relação" – parecem travar, na sua maioria, uma luta focada nas temáticas da contemporaneidade. Ora atente-se, por exemplo, ao trabalho de Robert Gober, mencionado no referido artigo. A sua instalação "Newspaper" (figura 13) apresenta uma série de jornais, cujas notícias - ficcionais ou reais - focam sobretudo "os debates presentes na sociedade americana sobre o corpo e a sexualidade, controlo de natalidade, referências à sida", apresentando-se, assim, como contemporâneas "declarações políticas de identidade" (DIAS, 2001: 126). Ou considere-se a artista chinesa Shu Lea Cheang, cuja obra, de onde se destaca a instalação "Those Fluttering Objects of Desire" (figura 14) de 1992, é também apontada, pelo mesmo autor, como parte da complexa relação entre arte contemporânea e antropologia, ao abordar "tópicos como a sexualidade, género, raça e comunidade" (*idem*: 125).

No entanto, ao contrário dos artistas mencionados, o trabalho do *artista-objectificador* não está focado numa reivindicação do presente. Integra, antes, uma propensão corrente sugerida por Huyseen (*apud* SIMÕES, 2012: 54) "da actual sedução pela memória e pela valorização do passado ([especialmente] quando a modernidade apontava para o futuro)". O paradigma que propomos apresenta sempre uma relação com o passado histórico e uma responsabilidade pela memória – recuperando-a, dando-lhe vida ou até, como observaremos posteriormente, incorporando-a como segunda testemunha de um acontecimento.

O segundo ponto em que se distingue o *artista-objectificador* do *artista etnógrafo* reside numa especificidade do segundo. Se os *artistas-etnógrafos* empregam, nas suas obras, várias opções formais (lembre-se a instalação *site-specific* de Lothar Baumgarten "America Invention" (2003) (figura 15) dentro do Museu Guggenheim; ou as *performances* de James Luna, revelando e satirizando os

estereótipos face à comunidade ameríndia), os *artistas-objectificadores* – que pretendemos caracterizar – detêm uma particularidade: as suas criações partem de uma forma de apropriação. Observaremos que esta opção formal é simultaneamente uma escolha conceptual: ao apropriar-se de determinados objectos ou documentos pré-existentes – tendencialmente até de uma trivialidade esquecida, o *artista-objectificador*, (quase sempre) sem intervir plasticamente sobre estes e expondo-os ao espectador, dá-lhes um novo significado apenas pela exibição de si próprios: a oportunidade de uma nova existência e de um novo olhar.

As apropriações do nosso arquétipo surgem, pois, na sua maioria, de arquivos pessoais: álbuns fotográficos, cartas ou diários. Os três artistas que constituem o objecto de estudo da dissertação apropriam-se, também eles, de documentos e fotografias particulares, pelo que parece inevitável falar do impulso arquivista detectado, mais uma vez, por Hal Foster no seu artigo "An archival Impulse" (2004).

Embora para Foster esta tendência artística não constitua um fenómeno novo [encontrando-se, aliás “frequentemente activa no período pré-guerra quando o reportório de fontes se estendeu política e tecnologicamente” (...) e ainda mais activa no período do pós-guerra, especialmente quando as imagens apropriadas e os formatos seriais se tornaram idiomas comuns” (2004: 143)], o autor reconhece, todavia, que há contemporaneamente um impulso arquivístico renovado e em disseminação, o qual tentaremos analisar com mais detalhe no próximo capítulo.

E se Foster atribui a esta viragem que habita a arte contemporânea um sentido alargado⁵, para nos aproximarmos do conceito proposto de *artista-objectificador*, foquemo-nos, no entanto, na concepção da apropriação arquivística de Gonzalez e Torres, que a entende como "uma renovada versão do trabalho plástico [que] postula uma reivindicação da memória histórica, tanto individual como colectiva" (2012: 6). Esta definição – que manteremos por perto para, com mais vigilância, reflectir sobre o nosso paradigma – recorda-nos que, tal como observado acima, as apropriações arquivistas do *artista-objectificador* não são, de todo, inócuas. Com efeito, o nosso

⁵ “Considere-se uma exposição temporária improvisada de materiais de trabalho como papelão, papel de alumínio e fita adesiva, e repleta, como um santuário de estudo feito em casa, de um conjunto caótico de imagens, textos e depoimentos dedicados a um artista, escritor ou filósofo radical. Ou uma instalação divertida que justapõe um modelo de aterro perdido com slogans do movimento de direitos civis (...)” (FOSTER, 2004: 143)

arquétipo, debatendo-se com uma reclamação da memória histórica e trazendo à superfície, materializadas nas suas apropriações, as vozes de um passado que as suprimiu ou esqueceu, sabe que, tal como para o *artista-etnógrafo*, “o sítio da transformação política é também o da transformação artística e (...) que as vanguardas políticas situam as vanguardas artísticas e, em certas circunstâncias, as substituem.” (FOSTER, 1996: 262)

Assim sendo, o *artista-objectificador*, tal como examinámos, é um artista que habita um lugar entre a viragem etnográfica e impulso do arquivo, e que, num contexto de apropriação, indagando sobre a institucionalização da memória histórica - a que permaneceu e a que se silenciou - resgata e expõe-nos, como espectadores, a determinadas lembranças "subsumidas na forma hegemónica, ganhadora, que reescreveu a História" (GODINHO apud SIMÕES, 2012: 51). Para melhor entendermos o conceito, atentemos ao caso de três artistas contemporâneos que cremos poder incluir no paradigma proposto: Christian Boltanski, Fred Wilson e Zoe Leonard.

2.2. Três artistas: Christian Boltanski, Fred Wilson e Zoe Leonard

Christian Boltanski (1944) é um artista francês de ascendência judaica. Profundamente marcado, como segunda testemunha, pelo Holocausto, muitos dos seus trabalhos – particularmente no início – versam-se sobre a ausência silenciosa provocada pelo *Shoah*: a perda de singularidades nestas mortes e como preservar a sua memória. As referências mais explícitas entre o artista e o Holocausto, aparecem, pela primeira vez, na sua obra de 1986: *Lycée Chase* (figura 16). Apropriando-se de uma fotografia, absolutamente trivial, de uma turma de estudantes judeus (o artista escreve no prefácio do catálogo da exposição homónima: “tudo o que sabemos sobre eles é que eram estudantes na Escola Secundária de Chases em Viena, em 1931”), Boltanski amplia cada rosto, até que estes perdem qualquer traço de individualidade. Ao atentarmos à data, a questão fica: depois do Holocausto, encontrá-los-íamos vivos? Olhando para *Lycée Chase*, perdemos destes estudantes a sua memória individual: tornaram-se esqueletos, fantasmas, vestígios anónimos e transvertem-se assim, materializados numa fotografia quotidiana, numa forma de contestação por um desaparecimento massificado e irreversível.

Em 1988, desta vez, Boltanski apresenta a instalação *Canada*, onde introduz um novo elemento formal na sua obra e ao qual regressaria com regularidade: a roupa. *Canada* (figura 17) constitui-se como uma instalação monumental – com mais de seis mil peças de roupa em segunda mão – e cujo nome alude ao armazém (homónimo) em Auschwitz onde os judeus deixavam os seus pertencentes antes de serem enviados para a Alemanha ou usados pelos SS. Personalizando também a objectificação dos desaparecidos do Holocausto, fotografias triviais ou roupas esquecidas ganham um novo significado aquando expostas. Segundo Gumpert:

“O que eles têm em comum [os objectos e as imagens apropriadas] – afirma o artista – é que são simultaneamente presença e ausência. São simultaneamente um objecto e uma lembrança (ou memória) de um sujeito, exactamente como um cadáver é simultaneamente um objecto e uma lembrança de um sujeito. (GUMPERT, 1994: 110)

Dez anos depois, em 1954 nasceria Fred Wilson, um artista negro norte-americano. Contestando as representações hegemónicas dentro do espaço museológico, realiza em 1992, um projecto dentro do qual teve a oportunidade de manusear directamente o espaço expositivo da *Maryland Historical Society*, local onde trabalhava no momento. Neste projecto, a que chamou *Mining the Museum* (figura 9), Fred Wilson tentou, perante a estranheza na disposição e selecção dos objectos do museu, recriar o espaço museológico, tentando “tirar deles [dos objectos expostos] o que era a sua importância individual e a sua história, o que (...) contavam sobre a instituição e a própria história de Maryland” (WILSON apud DIAS: 191). Segundo Foster, *Mining the Museum* constituiu-se como um projecto arqueológico em três fases:

“Primeiro, [Fred Wilson] explorou a sua colecção (...) Depois, reclamou representações evocativas das histórias, maioritariamente afro-americanas que não são, em geral, expostas como históricas (...) Por fim, reenquadrou outras representações que, durante muito tempo, arrogaram o direito à História (por exemplo: numa exposição chamada “Metalurgia 1793-1880”, colocou um par de algemas de escravo – uma terceira “mina” que explodia as representações adquiridas)” (1996: 191).

A expressão “mining” (c.f. Dias, 2001) tinha para Wilson, vários sentidos: a ideia de uma *mina* de ouro, de onde se desenterravam inesperados tesouros e significados, ou a noção de uma *mina* que fazia explodir mitos e percepções. O sentido mais interessantes, cremos porém, reside no entendimento da palavra

“mining” como, literalmente, “tornar meu”.⁶ Afinal de contas, Fred Wilson não se revia – até ao momento – na representação da história de Maryland. E não se revendo o artista, quantas mais vozes estariam omissas, à espera de uma exposição que pudessem *tornar delas*?

Mining the Museum tornou-se, deste modo, como um projecto colaborativo em busca da representação das memórias particulares dos habitantes de Maryland – Wilson falou com toda a gente do museu, do pessoal de limpeza ao director executivo – cujo resultado evoca essas vozes plurais – maioritariamente, como afirmado, da comunidade afro-americana – outrora omissas, reprimidas ou deslocadas deste tipo de instituições.

Zoe Leonard (1961), por seu turno, uma artista e fotógrafa nascida nos Estados Unidos, concebe em 1996, em parceria com a realizadora Cheryl Dunye (que adaptaria este projecto ao cinema com “The Watermelon Woman”) uma personagem ficcional – Fae Richards – criando o projecto “The Fae Richards Photo Archive” (figura 18). Richards é-nos apresentada como uma actriz afro-americana e homossexual, tendo, pretensamente, vivido entre 1908 e 1973. No álbum fotográfico, encontramos-la em várias fases da sua vida, entre instantâneos, fotogramas e fotografias publicitárias, acompanhando a sua vida profissional no cinema e a sua vida pessoal, nas suas relações amorosas com Martha Page e posteriormente June Walker.

Fae Richards surge, partindo de um hiato de informação sentido pelas autoras, como uma homenagem às mulheres (lembrando que ela terá vivido na primeira metade do século XX, como uma mulher negra e homossexual) cujas vidas não foram documentadas, tendo sido, inevitavelmente, esquecidas, desafiando Zoe Leonard e Cheryl Dunye as representações de raça, classe e sexualidade na História.

Neste sentido, obras com a instalação de Fred Wilson ou os arquivos fotográficos de Zoe Leonard são produzidas como “contra-memórias” (Foucault, 1977), trazendo à superfície os que desapareceram ou se silenciaram e que constituem, deste modo, um acto de resistência, como a instalação de Fred Wilson ou os arquivos fotográficos de Zoe Leonard. Por outro lado, ao observarmos a obra quase integral de

⁶ *Mining* na expressão original, poder-se-á traduzir como “tornar meu”.

Christian Boltanski – parece também inevitável referir o conceito de "pós-memória" descrito por Marianne Hirsch (1997, 2008, 2012) e que descreve “a relação da segunda geração com as experiências poderosas e recorrentemente traumáticas que precederam os seus nascimentos (...) transmitidas de um modo tão profundo que lhes parecem memórias no seu devido direito” (2008: 103).

Deixemos, todavia, estes conceitos para uma análise mais detalhada no próximo capítulo, pois ser-nos-ão amplamente úteis para pensar tanto a corrente de *artistas-objectificadores* – de onde destacámos os últimos artistas – como, em particular, o três artistas portugueses que constituirão o nosso objecto de estudo.

2.3 Objectificação: entre a primeira e a segunda vida

Joan Gibbons, autora de *Contemporary Art and Memory* (2007) ter-se-á aproximado do arquétipo que aqui queremos apresentar quando refere que: “um número de artistas contemporâneos reenquadraram a História, não apenas estendendo as fronteiras da prática histórica, mas subvertendo também as distinções convencionais entre História e memória” (2007: 76). Neste contexto, a autora crê emergir uma figura a que chama de “artista-historiador”, um artista cuja prática criativa reflecte novas maneiras de alinhar e historicizar o passado. Não obstante esta concepção de Gibbons, aliás pouco explorada, o conceito de *artista-objectificador* traz adjacentes conceitos e especificidades a que deveremos atentar.

Em primeiro lugar, contextualizemo-nos. O nosso paradigma de *artista-objectificador* é estruturado a partir do conceito de “objectificação da cultura” proposto pelo antropólogo Richard Handler, na sua obra *Nationalism and the Politics of Quebec* (1988), onde se debruça sobre as políticas nacionalistas no Quebec, centrando-se no período entre 1976 e 1984. Deslocando-nos, em parte, do contexto original do referido conceito, este interessar-nos-á para a nossa dissertação por dois intuitos. Mas, antes de mais, esclareçamo-nos quanto ao seu significado.

A ideia de objectificação cultural - apropriada de I. Bernard Cohen por Richard Handler – traduz-se na concepção da cultura como uma *coisa*, composta por objectos e entidades específicas, os quais o autor chamará de “traços”. Sobre esta ideia, afirma:

“A cultura deve ser analisada e identificável, como um traço pertencente a esta nação ou gerado naquela região. A dança popular, por exemplo, pode ser ‘documentada’, isto é, abstraída do seu meio social; as suas actividades podem ser redefinidas como uma coisa (uma dança) que é parte de um contexto cultural único de uma entidade social delimitada; depois (...) a coisa (e as pessoas) podem ser reapresentadas, enquadradas dentro de um palco de teatro, como uma peça autêntica da cultura nacional” (Handler, 1998: 16).

Apesar de assumirmos a dimensão *flutuante* deste conceito aplicado à arte contemporânea – quando o autor assume (com clareza no excerto citado) a referida concepção em termos de uma objectificação da ideia de nação - falarmos da objectificação da nação quando falamos do *artista-objectificador*, poderá não ser totalmente desadequado. É aí que reside o primeiro ponto de interesse. Lembremos os casos citados de Christian Boltanski ou Fred Wilson. Embora as suas respectivas histórias nacionais estivessem já devidamente documentadas e materializadas num esquema de construção da identidade nacional, estes artistas pensam criticamente o seu passado histórico e a sua representação: fugindo de uma representação hegemónica ou institucionalizada, tentam desconstruí-lo e (re)documentá-lo, oferecendo-nos novas vozes e novas possibilidades de leitura. Não estaremos, afinal, diante da “arte a objectificar identidades, poderes e mundividências (...) na construção de imaginários partilhados”? (c.f. GARCIA CLANCLINI apud ALMEIDA, 2012: 42)

Responsável pelo iniciar deste processo de objectificação, Handler anuncia a figura de um “objectificador” (o nosso segundo ponto de interesse): aquele que reconhece e transverte determinados aspectos da vida social em coisas distintas para serem estudadas, catalogadas e expostas: “o *objectificador* olha para um ambiente familiar e descobre que este é composto de traços tradicionais, coisas que retira de um meio cultural até então tomado como certo, transformando-as em espécimes típicos.” O autor reconhece, no entanto, que “seleccionar aspectos do mundo social como traços, e depois isolá-los num novo contexto – fotografá-los, inscrevê-los, representá-los em palco, confiná-los a um museu – muda, necessariamente, o significado que esse traços têm” (HANDLER, 1988: 77).

Tal como a figura descrita por Handler, os artistas que temos vindo a abordar, olham para determinados objectos ou documentos (triviais, quotidianos mas que,

(re)contextualizados perdem a sua inocência), reconhecem-nos e seleccionam-nos. Interrogando-se, à semelhança de Clifford sobre qual será o “critério político e moral [que] justifica uma “boa” e responsável prática de colecção” (1988: 221), e optando por recuperar as vozes subalternas ou silenciadas, o *artista-objectificador* sabe que – tal como atesta o mesmo autor no artigo “On Collecting Art and Culture” (1988) – também para ele, coleccionar – e analogamente expor, representar, objectificar – é um acto político, que envolve, inevitavelmente, hierarquização e exclusão.

Aquando expostos e isolados do seu contexto original estes objectos ou documentos ganham um novo significado e uma “segunda vida”, como exibição de si mesmos. A “segunda vida”, termo retirado da obra de Barbara Kirshenblatt-Gimblett *Destination Culture, Tourism, Museums and Heritage*, constitui-se como “a transvaloração do obsoleto, do equivocado, do desactualizado, do morto e do defunto” (1996: 149) que se materializa segundo um processo de exibição como é – além de outros, como o conhecimento e a performance – também o caso da exposição no contexto de um museu ou de uma galeria. Esta segunda vida oferece, assim, a possibilidade de um novo capital simbólico para estes documentos ou objectos agora recontextualizados: um público novo que os reconhece ou os interroga com um olhar mais atento, mais vigilante e, essencialmente, de entre as irrefutáveis mudanças que se verificam nas apropriações dos nossos *artistas-objectificadores* aquando expostas (lembremos a obra *Canada* de Boltanski ou *Mining the Museum* de Fred Wilson) reside no facto de estas se tornarem “ferramentas mnemónicas”:

“(…) O acto de lembrar ocorre com a ajuda de várias ferramentas culturais. Estas ‘ferramentas mnemónicas’ podem incluir textos e hipertextos para sociedades alfabetizadas, mas também paisagens e nomes de locais (Basso 1996), rituais (Dominguez 1989), monumentos (Doss 2008), música e dança (Coe 2005), e a própria linguagem (Cimet 2002)” (WERTSCH, BILINGSLEY, 2011: 31).

A esta lista dos autores, far-nos-á sentido, posto isto e para finalizar este capítulo, acrescentar as artes visuais. De facto, “os *objectos-memória* [aqueles que são coleccionados e expostos] participam na identidade em transformação de um grupo, servem o poder, e são acumulados como tesouros, enquanto a memória pessoal se define” (HAINARD, KAEHR apud CLIFFORD, 1988: 231). Embora longe de serem tesouros, estes documentos ou objectos outrora esquecidos, ao viverem a sua segunda vida – através de um processo interpelado pela figura de um *artista-*

objectificador – é-lhes permitido tornar-se agora poderosas ferramentas contra o esquecimento. Observando este último capítulo, o que os artistas acima referidos concebem, nas suas obras, não é mais que uma tentativa de recordar, de ressuscitar a memória ou de, pela primeira vez, dar visibilidade às vozes que se silenciaram. Posto isto, terminemos com uma interrogação de Yosef Hayim Yerushalmim – autor que reflecte em *Zakhor* (1982) sobre a história e a memória judaica (*apud* DERRIDA, 1995: 98) – que parece fazer para estes artistas, mais do que nunca, sentido: “Será possível que o antónimo de esquecimento seja não o acto de memória mas a justiça?”

3. A Arte como “Ferramenta Mnemónica”. Entrecruzando Conceitos.

Este capítulo pretende expor o modo como a arte pode funcionar como uma *ferramenta mnemónica* para conflagrar a memória face a determinados acontecimentos do nosso passado histórico outrora esquecidos ou silenciados. Posto isto, o primeiro ponto dedicar-se-á a uma revisão da abordagem da *memória popular* e da concepção Foucaultiana de *contra-memória*, sendo que o segundo ponto propor-se-á a reflectir sobre o conceito proposto por Marianne Hirsch, de *pós-memória*. Intercalaremos, por fim, estas concepções com a análise de artistas cujas práticas reflectam por um lado, a recuperação das pequenas narrativas esquecidas na História, indagando uma alternativa face a uma representação hegemónica do passado histórico, e por outro lado, artistas cuja obra traduz uma necessidade ou responsabilidade de transportar e perpetuar uma dada memória histórica.

3.1. *Memória Popular e Contra-memória*

Na obra *Theories of Social Remembering* de 2003, a professora e socióloga Barbara Misztal dedica um capítulo – *Theorizing Remembering* – à discussão de quatro teorias essenciais da memória social. Em primeiro lugar, foca a perspectiva Durkheimiana, atentando à teoria da memória colectiva de Halbwachs. Em segundo lugar, destaca a *tradição presentista*, que defende que a representação do passado é construída, tacticamente, em função de necessidades do presente. O terceiro foco, por seu turno, é o da *memória popular* que constituirá o nosso ponto de análise, terminando Misztal, por fim, o seu capítulo, reflectindo sobre os estudos mais recentes da memória social que a entendem como activamente reestruturada num processo de negociação.

A abordagem da *memória popular*, que focaremos neste ponto, propõe uma perspectiva mais complexa da relação entre “o passado e o presente e entre a memória oficial, ou dominante e a memória popular” (MISZTAL, 2003: 50), assumindo que a nossa recollecção do passado é instrumentalizada, influenciada por interesses presentes, fazendo colidir entre si as políticas da memória. Os autores interessados nesta perspectiva da *memória popular* “analisam a relação entre a ordem hegemónica

e as memórias dos grupos locais, classificando estas recordações particulares como ‘memória pública’, ‘contra-memória’ [denominação atribuída pelo filósofo Michel Foucault, e a que utilizaremos na dissertação] ‘memória de oposição’ ou ‘memória não oficial’ (MISTZAL, 2003: 62). Este tipo de memória teve a sua inspiração nos conceitos Foucaultianos de *contra-memória* e *memória popular*, bem como, posteriormente, nos teóricos Britânicos dos estudos culturais.

Com efeito, a conceptualização do filósofo francês Michel Foucault da memória como uma prática discursiva, bem como a relação que estabelece entre o poder e o conhecimento, “pretendiam iluminar o processo que determina que vozes são ouvidas no foro público” (MISZTAL, 2003: 62). É neste sentido que “Foucault formula o conceito de “contra-memória” (1977), incluindo na análise das representações do passado, a voz daqueles que foram silenciados e marginalizados pelos discursos dominantes” (PERALTA, 2007: 13). O conceito de *contra-memória*, refere-se, deste modo, à procura de alternativas ideológicas e políticas às anteriores historicizações do passado, que se apresentam frequentemente hegemónicas, não compreendendo uma pluralidade de vozes.

Com efeito, a *memória popular* pretende contemplar, na representação do passado histórico, os discursos subalternos, contestando os discursos dominantes. Através desta abordagem da memória social, olhando uma vigilância redobrada para as representações do passado e “desinvestimo-nos do poder que uma particular constelação de significados deteve, outrora, sobre nós” (CLIFFORD, 2001: 133 apud MISZTAL, 2003: 65). Não obstante, as *contra-memórias* não são estanques, podendo sofrer transfigurações:

“[A]s memórias veiculadas por estes discursos estão em constante revisão, incorporando práticas discursivas alternativas, as quais podem, elas próprias, transformar-se, à medida que a sua popularidade aumenta, nestes mesmos discursos dominantes” (PERALTA, 2007: 13).

Foucault descreve a abordagem da *memória popular* como “uma forma de conhecimento colectivo possuído por pessoas que são ‘impedidas de escrever, de produzir os seus livros por si próprias, de desenhar os seus próprios relatos históricos” (PEARSON 199: 179 apud MISTZAL, 2003: 62), constituindo-se, assim, como uma

força política e de resistência daqueles que foram marginalizados dos discursos universais.

De facto, este conceito deve-se em grande parte, como observado, a Michel Foucault “que dedicou uma grande parte da sua carreira académica a estudar os modos como as instituições produzem um paradigma dominante de conhecimento e a maneira como estes paradigmas estão constantemente implicados num conjunto de relações hierárquicas de poder” (GIBBONS, 2007: 57). No entanto, a equipa de investigação do *Popular Memory Group* (1980) sediado no *Centre for Contemporary Cultural Studies* em Birmingham “revelou-se muito importante para o estudo das contras-memórias, desenvolvendo trabalhos que contemplam a pluralidade das versões do passado existentes”, funcionando como “um espaço dinâmico, de contestação, que espelha o conflito entre as memórias alternativas por oposição aos discursos dominantes.” (MARTINS, 2011: 10). O impacto deste grupo, segundo Myszal (2003), levou à produção de obras como *Fascism in Popular Memory* (Luisa Passerini, 1987), uma análise da memória cultural da classe trabalhadora de Turim, ou *Anzac Memories: Living with the Legend* (Alistair Thomson, 1994), que explora o poder das lendas Australianas sobre a memória individual e o emaranhamento entre a memória nacional e a privada. Estas investigações, apesar de posteriores, parecem evocar a concepção Foucaultiana de *contra-memória*, convocando finalmente e fazendo falar também, como sugeriu Bouchard (1977), “as vozes que se mantiveram silenciadas por tanto tempo”.

Não obstante o papel do domínio e do poder na produção do passado histórico, os estudos dedicados às *contra-memórias* demonstram com a memória colectiva construída “a partir de baixo” reflecte diferentes relações com a representação oficial do passado, traduzindo-se, em alguns casos, num profundo contraste, mas também, noutras, coincidindo em proximidade. De acordo com as investigações de diferentes casos de memória oposicional referidos na literatura, “aprendemos que as memórias de um mesmo evento podem ser formuladas de modos muito diferentes por vários grupos variados, que as imagens de eventos passados e dos seus participantes se modificam com o passar do tempo, que os actores políticos se vão substituindo (...)” (MISZTAL, 2003: 66).

De facto, segundo Misztal, os estudos mais recentes da *memória popular* e da *contra-memória* parecem desenvolver uma versão mais moderada da abordagem da ideologia dominante no estudo da memória, assumindo que a memória pública pode ser simultaneamente multivocal e hegemónica, consensual e conflitual. A investigadora Elsa Peralta, faz, neste sentido, uma interessante ressalva com a qual parece oportuno terminar este ponto. Assumindo que “é certo que a construção social do passado encerra, *sempre*, relações de poder e de dominação, (...) deve-se, [porém], ter em conta a pluralidade de actores e de forças que contribuem para esta construção”, dado que a multiplicidade de grupos e de identidades a que podem pertencer os indivíduos (...) faz com que “as suas memórias (...) [sejam] construídas de forma dinâmica, conflitual, selectiva e dialógica” (PERALTA, 2007: 15).

3.2. Pós-memória (Hirsch, 2012) e a Responsabilidade Mnemónica da Segunda Geração

A *pós-memória*, por sua vez, trata-se de uma concepção com origens e contextos bastante distantes da abordagem da *memória popular* e da *contra-memória*. Conceito essencial – tal como o anterior – para pensarmos as manifestações artísticas do nosso objecto de estudo, a *pós-memória* é descrita pela investigadora e professora Marianne Hirsch (1949), como:

“a relação da segunda geração com as experiências poderosas e recorrentemente traumáticas que precederam os seus nascimentos (...) transmitidas [através de imagens, histórias ou procedimentos e condutas entre os quais cresceram] de um modo tão profundo que lhes parecem memórias no seu devido direito” (2008: 103).

Esta concepção foi amplamente desenvolvida por Hirsch em obras como *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory* (1997) e, mais recentemente, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after The Holocaust* (2012). Sendo essa relação particularmente evidenciada neste seu último livro, o conceito de *pós-memória* encontra-se intimamente ligado à memória do Holocausto, tendo sido estruturado a partir da própria experiência da autora, dentro de um contexto familiar, como segunda testemunha do *Shoah*.

Efectivamente, a primeira aproximação a esta concepção deu-se, para Hirsch, quando na década de 1980, começou a questionar o porquê das descrições e cenas das vivências da Segunda Guerra evocadas pelos seus pais, constituírem, para si, memórias mais nítidas do que as suas próprias memórias de infância. A autora sentiu, deste modo:

“a necessidade de um termo que descrevesse a (...) [sua] relação com as histórias diárias, contadas pelos (...) [seus] pais, de perigo e sobrevivência durante a Segunda Guerra Mundial em Chernivtsi e o modo como os seus relatos influenciaram a (...) [sua] infância no pós-guerra em Bucareste” (2012: 4).

Ao procurar um conceito para qualificar a sua experiência, Hirsch apercebeu-se, no entanto, que a sua não era, de todo, uma experiência única. Não só a partilhava com outros descendentes de sobreviventes do Holocausto, como esta também descrevia, segundo a autora (c.f. entrevista) um fenómeno cultural abrangente que era comum à sua geração – uma geração dominada por histórias que não foram directamente vividas pelos seus elementos. Deste modo, e perante estas duas formas de partilha mnemónica, Hirsch considera - na sua mais recente obra *The Generation of Postmemory* - que a transferência da *pós-memória* não se dá exclusivamente num contexto familiar. Existem, por conseguinte, duas diferentes estruturas de transmissão da *pós-memória*: uma *familiar* e uma “*afiliativa*”. A primeira é entendida como uma forma de “identificação vertical intergeracional de filho e pais que ocorre dentro da família” (2012: 36), tal como experienciado no contexto familiar da própria autora. A segunda, por seu turno, resulta da “contemporaneidade e de uma ligação geracional com a segunda geração combinada com um conjunto de estruturas de mediação [tais como narrativas e histórias públicas transmitidas por acontecimentos tão avassaladores quanto o Holocausto] suficientemente apelativas para abranger um grande colectivo numa orgânica teia de transmissão” (*idem, ibidem*). Esta forma de *pós-memória* ‘*afiliativa*’ inclui, deste modo, os membros menos próximos da pós-geração que compartilham, ainda assim, um legado do mesmo trauma e, conseqüentemente, a curiosidade, a urgência, e a necessidade de indagar sobre um passado traumático.

A transmissão da *pós-memória* não é, de modo algum como observado, uma tarefa que termine entre a primeira e a segunda geração: é uma forma de memória

social que pertence à segunda geração, carregando, porém, a obrigação de um processo que visa trabalhar repetidamente o evento ou experiência traumática vivida pela primeira geração. Segundo a autora, “a ficção, arte, memória e testemunhos da segunda geração estão moldados pela tentativa de representar os efeitos a longo prazo de viver em proximidade com a dor, depressão e dissociação daqueles que testemunharam e sobreviveram a um trauma histórico massivo” (2012: 34). Focando-nos, em particular, no campo das artes, atentemos, em seguida, ao modo como os artistas plásticos da segunda geração carregam consigo a responsabilidade da transmissão da memória de um acontecimento traumático, e por outro lado, regressando às contra-histórias de Foucault, atentaremos ao modo como determinados artistas contemporâneos iluminam as memórias silenciadas, omissas ou esquecidas.

3.3. Transmissão e Memoração: o Papel das Artes

Porém, quase setenta anos passados sobre as injunções contraditórias de Adorno sobre a barbaridade de escrever poesia depois de Auschwitz, a poesia é agora um dos muitos meios de transmissão. (HIRSCH, 2012: 2)

Lembrando que o conceito proposto de artista-objectificador contempla um grupo de artistas que trabalha sempre na reinvidicação de um passado histórico, poder-se-á afirmar que, tal como observado nos pontos anteriores, as obras destes artistas estão intimamente ligadas aos conceitos de *pós-memória* ou de *contra-memória*. Embora constituam concepções distintas – e tentaremos aplicá-las, discernindo-as, em diferentes artistas – há que dizer, porém, que no campo das artes plásticas, estes conceitos não aparecem estanques: assim como as memórias traumáticas que precedem estes artistas, incorporadas e trabalhadas por eles, podem constituir-se como *contra-memórias*, também essas mesmas pequenas narrativas esquecidas na História podem ser transferidas a uma segunda geração, que as acolhe e transmite. Assinalada esta ressalva, continuemos.

Como objectificador da *pós-memória*, o francês Christian Boltanski, já anunciado anteriormente, parece regressar a este capítulo como uma referência inevitável. De facto, o seu trabalho fotográfico de apropriação, bem como as suas monumentais instalações são, como já identificado, um fruto irremissível da sua

descendência de um pai polaco judeu, que apesar de convertido ao catolicismo, permaneceu escondido, durante todos os anos da ocupação nazi, debaixo do soalho da sua casa em Paris.

No entanto apesar da ascendência do artista, e regressando às duas expressões da pós-memória identificadas por Hirsch, o trabalho criativo de Boltanski parece encontrar-se sempre num limbo entre uma representação *afiliativa* e uma *familiar*. Se por um lado, o artista reconhece e se confronta com a impossibilidade de conhecer um mundo onde não viveu⁷, por outro lado é essa mesma impossibilidade – de aceder a um universo traumaticamente experienciado e transmitido pelo seu pai – que funciona como o impulso da sua busca e do seu trabalho criativo. Ademais, o seu trabalho de apropriação de fotografias do período do Holocausto nunca se fica por aí: “Para mim, é muito importante começar com imagem real. Depois faço-a explodir para que se torne universal” (BOLTANSKI apud HIRSCH, 1997: 262). Esta universalidade revela a contradição com que se debate o artista: “as fotografias sugerem uma verdade, mas permanecem diluídas, implacáveis, inflexíveis.” (*idem, ibidem*).

Segundo Hirsch, “o olhar que nos liga a estas imagens e instalações é *afiliativo* apenas no seu sentido mais vasto: nós não reconhecemos as pessoas ou o mundo reconstruído a partir das formas de memorialização, as formas tecnológicas da perseguição e extermínio do Holocausto, os nomes de um mundo destruído ou os meios da sua destruição” (HIRSCH, 1997: 261). É porém, nessa orla entre a familiaridade e a sua diluição, que tanto Boltanski se situa como também nós - espectadores - nos situamos. Será, talvez, a única possibilidade de um equilíbrio – desarmante, é certo – na consideração daquilo a que Susan Sontag, chamou de *a dor dos outros*. A necessidade de recordar conflui, deste modo, com a assunção da “perda do reconhecimento e da especificidade.” É neste sentido, Hirsch afirma: “As lições de Boltanski não são lições de história: são lições sobre a destruição em massa e sobre a necessidade de evocar um passado irrecuperável na ausência de um entendimento preciso sobre ele.” (1997: 263)

⁷ Neste sentido, Boltanski chegaria, inclusivamente, a afirmar: “Não tenho cultura judaica. Eu sou como aqueles Índios que, nos filmes *western*, servem de guias para os soldados: esqueciam tudo, mas quando se embriagavam, as danças Índias voltavam para eles” (GUMPERT, 96)

Assim como Christian Boltanski parece traduzir bastante bem a concepção de um artista da *pós-memória*, artistas como Fred Wilson (referido no capítulo anterior), bem como Judy Chicago, destacada por Gibbons em *Contemporary Art and Memory* (2007), enquadram-se no grupo a que chamaremos de artistas-objectificadores da *contra-memória*, cujo trabalho reflecte novas vozes e possibilidades de leitura da representação do passado, questionando a memória colectiva através da exposição das suas obras em museus ou galerias de artes. Segundo Joan Gibbons, “tal como argumentado por Misztal, o reconhecimento institucional pelo museu, e por extensão, pelas galerias de arte é significativo pela autorização e legitimação da memória colectiva, mas também para a sua produção. (GIBBONS, 2007: 58), salientando-se, deste modo a importância destes artistas.

Lembremos a instalação *Mining the Museum* de Fred Wilson, patente no Maryland Historical Society, anunciada no capítulo anterior. Incorporado em 1844, este Museu, em Baltimore, foi fundado com o intuito de coleccionar, preservar e estudar os objectos relacionados com a história de Maryland, o que viria a incluir pretensamente também as histórias de colonização, escravatura e abolição. Fred Wilson apercebeu-se, no entanto, que este Museu parecia apenas apresentar a história de um ponto de vista.

Nesse sentido, Wilson destacou na obra *Mining the Museum*, precisamente *aquilo que não se encontrava* no espaço museológico. Por um lado, acrescentou objectos para conferir novos sentidos e significados, como na já referido “Metalurgia 1793-1800”. Nesta instalação, Wilson colocou um par de algemas de escravo junto de xícaras, frascos e jarros de prata. Dispondo-os lado a lado, o artista estabelecia uma relação inesperada entre estas peças de metalurgia: o confronto de que a produção de um, apenas é possível pela subjugação imposta pelo outro.

Por outro lado, Wilson, reivindicando as representações hegemónicas dentro do museu, destacou directamente as ausências no museu. Numa das salas, por exemplo, estava exposto no centro um globo com a palavra “truth” (figura 19). À direita, três pedestais com três bustos imponentes: Henry Clay, Napoleão Bonaparte e Andrew Jackson. À esquerda, três pedestais vazios, apenas com umas pequenas placas com os seus nomes: Harriet Tubman, Frederick Douglass and Benjamin

Banneker. Três célebres afro-americanos que eram de facto de Maryland, sendo que, em momento algum, qualquer um deles estivesse representado no museu.

A outra artista da *contra-memória*, Judy Chicago, por seu turno, à semelhança da Zoe Leonard com a sua obra *The Fae Richard's Photo Archive*, foca-se na omissão das histórias das mulheres, particularmente no contexto do ensino da História nos anos 70, nos Estados Unidos. A obra mais notável de Chicago, pioneira na reivindicação das *contra-memórias* femininas, é efectivamente a instalação a que chamou de *The Dinner Party* (1979) (figura 20). Esta obra monumental era composta por três mesas formando um triângulo equilátero, tendo cada mesa treze pratos – numa referência à Última Ceia, onde todos os convidados eram, inevitavelmente, homens – iconizando, assim, todas as mulheres desvalorizadas ou omissas da História e da mitologia. No centro, entre as mesas, sobre o chão estavam inscritos ainda o nome de novecentas e noventa e nove mulheres cuja contribuição para a sociedade fora valiosa nas mais diversas áreas e na luta por um futuro igualitário, mas que foram, ainda assim, negligenciadas pela representação dominante do passado histórico.

Judy Chicago pretendeu ainda, com *The Dinner Party*, homenagear os materiais e técnicas, presentes nas mesas e frequentemente associados às mulheres. Cada lugar tinha um prato individualizado de cerâmica, um cálice, colher, faca e garfo que se encontravam sobre uma toalha individual bordada. Esta escolha de técnicas artesanais permitia celebrar técnicas geralmente associadas às mulheres, como a as artes têxteis, e frequentemente enquadradas nos paradigmas de artesanato, por oposição às Belas-Artes, à pintura e à escultura, historicamente dominadas por homens. Se “as comunidades mnemónicas ‘[nos] socializam para o que deve ser lembrado e esquecido’” (GIBBONS, 2007: 58)”, é também através de artistas como Wilson ou Judy Chicago que a arte – como ferramenta mnemónica - contribui para a construção da memória como um processo dinâmico, em confluência de vozes e discursos.

Parece, por fim, oportuno terminar este capítulo com a interessante relação estabelecida por Gibbons entre as práticas contemporâneas artísticas intrinsecamente ligadas à memória – à sua transferência ou reivindicação – com a noção de Pierre Nora dos *lieux de mémoire*, locais ou repositórios “onde a memória cristaliza e se

oculta” (c.f. GIBBONS, 2007). Para Nora, os *lieux de mémoire* ou lugares de memória são numerosos e variados em forma, valor simbólico e função. Se por um lado se materializam em museus, arquivos ou bibliotecas, também “podem ser tão intangíveis, por exemplo, quanto dois minutos de silêncio comemorativo.” “Pela definição alargada de Nora” – sugere Gibbons – “as obras de arte em si mesmas constituem *lieux de mémoire* (...). Mas a obra de arte também deve ser alojada de uma maneira ou outra, de modo que se tornam *lieux* dentro de *lieux*. Isto aponta para uma teia mais alargada de história e memória.” (GIBBONS, 2007: 64).

Essa teia será, segundo Pierre Nora (apud GIBBONS, 2007: 64) “mantida junta por um “fio invisível que liga objectos aparentemente desconectados” e os quais descreveu como “uma rede diferenciada na qual pertencem todas estas identidades separadas, uma organização inconsciente de memória colectiva que é da nossa responsabilidade, trazer para a consciência”. (2007: 64) Não será, lembrando o capítulo anterior, o acto de *objectificação* dos ‘nossos’ artistas, também um acto de trazer para a consciência as vozes silenciadas e esquecidas?

Entre a *pós-memória* e a *contra-memória*, poderemos entender também os trabalhos dos artistas mencionados, à luz da concepção de Pierre Nora, como *lugares de memória*. Sendo a concepção dos *lieux* para Nora suficientemente ampla, poderemos encaixar nesta não só a instalação de Boltanski, mas também o arquivo fotográfico de Zoe Leonard, ou as instalações de Fred Wilson e Judy Chicago. E deveremos entender como “lugares de memória”, não só os lugares materiais de transferência de memória (como as peças destes artistas, enquadradas em museus ou galerias), mas principalmente os espaços em branco que estas obras destacam e simultaneamente encerram: as suas omissões e os seus silêncios.

4. Arquivo e apropriação: os arquivos contra o esquecimento

O primeiro ponto deste capítulo propõe-se reflectir sobre o impulso arquivístico na arte contemporânea, partindo do artigo preambular de Hal Foster “An Archival Impulse” (2004), cruzando-o com autores como Enwezor (2008) e Spieker (2008). Antecipando o capítulo que privilegiará os artistas que constituirão o objecto de estudo desta dissertação, pretende-se compreender a reinterpretação do arquivo pelos artistas contemporâneos focando, porém, a sua relação com uma reivindicação da memória histórica. O segundo ponto será uma breve indagação em torno dos arquivos como “lugares de memória” e o terceiro ponto, por fim, propõe-se a pensar as apropriações artísticas de *arquivos pessoais* bem como de *arquivos públicos*, assim como os conceitos que lhes são, inevitavelmente, intrínsecos – e que muitas vezes se diluem – de *memória privada* e *memória pública*.

4.1. Apropriação, arte e arquivo: o “artista como arquivista” (Hal Foster, 2004)

Na antologia *The Archive* editada por Merewether, Paul Ricoeur (1978: 66) tenta aproximar o leitor ao conceito de arquivo:

“Se abrimos a Encyclopaedia Universabilis e a Encyclopaedia Britannica para este termo “arquivos”, na mais antiga lemos que os ‘arquivos são constituídos por um conjunto de documentos que resultam da actividade de uma instituição ou de uma pessoa física ou moral’. A mais recente [por seu turno] diz que ‘o termo arquivos designa um corpo organizado de registos produzidos ou recebidos por uma entidade pública, semi-pública, institucional, empresarial ou privada na transacção dos seus negócios e por si preservada, seus sucessores ou um repositório autorizado através da extensão do seu significado original’.”

Deslocando-nos provisoriamente das designações, “o ponto de vista padrão do arquivo muitas vezes evoca [contemporaneamente] um lugar obsoleto e escuro cheio de gavetas, armários e prateleiras carregadas de documentos antigos, um repositório inerte de artefactos históricos”, sendo esse imaginário mais recorrente do que a do “arquivo como um sistema discursivo activo, regulatório” (ENWEZOR, 2008: 11).

Destarte, interessar-nos-á neste capítulo explorar o modo como “muitos artistas contemporâneos apropriaram, interpretaram, reconfiguraram e interrogaram as estruturas e os materiais de arquivo” (*idem, ibidem*), intentando compreender a presente pulsão arquivística detectada, preliminarmente, por Hal Foster no artigo “An Archival Impulse” de 2004, artigo essencial que abriu um precedente para as vastas resenhas e monografias que se lhe sucederam sobre este discurso artístico.

No referido artigo, Foster começa por assumir que o impulso artístico do arquivo não é novo, embora presentemente este tenha peculiaridades distintivas que lhe concedam o estatuto de uma tendência própria. Segundo o autor, este impulso num sentido mais alargado “encontrava-se activo de diversas formas no período pré-guerra em que o reportório de fontes se estendeu política e tecnologicamente”, dando-nos os exemplos dos ficheiros fotográficos de Aleksandr Rodchenko ou das fotomontagens de John Heartfield. A apropriação arquivística prossegue Foster, “tornou-se ainda mais activa, de vários modos, no período do pós-guerra, especialmente quando as imagens apropriadas e os formatos em série se tornaram idiomas comuns” (FOSTER, 2004: 3), estando em efervescência “os atributos arquivistas que eram estabelecidos entre público e privado, entre documentação e comentário, crítica e análise, poder e subordinação” (ENWEZOR, 2008: 22).

O trabalho contemporâneo de que nos fala Foster é “arquivístico dado que não se baseia apenas em arquivos informais mas produ-los também, e fá-lo de uma forma que enfatiza a natureza de todos os materiais de arquivo: encontrados ainda que construídos, factuais ainda que fictícios, públicos ainda que privados” (FOSTER, 2004: 5). Neste sentido Foster sugere como referência o trabalho do escocês Douglas Gordon (1966) (figura 21), cujo trabalho parece “gravitar em torno de "readymades de tempo", ou seja, narrativas visuais que são mostradas em projeções de imagens, como nas suas versões extremas dos filmes de Alfred Hitchcock, Martin Scorsese e outros. Estas fontes são familiares, retiradas de arquivos da cultura de massa, para assegurar uma legibilidade que pode ser perturbada ou *detourné*⁸, mas podem também ser obscuros, recuperados num gesto de conhecimento alternativo ou contra-memória” (FOSTER, 2004: 4). Ainda dentro da prática do arquivo, o autor alude ao trabalho do suíço Thomas Hirschhorn (1957) (figura 22), cuja intervenção no espaço

⁸ *Detourné*: escondido, secreto.

público questiona a exequibilidade dessa mesma categoria nos dias de hoje. Maioritariamente os seus projectos envolvem “a exposição de rua, a tenda do mercado e o balcão de informações” (idem: 7), em exposições improvisadas, utilizando materiais precários como “papelão, papel de alumínio e fita adesiva (...) ou usando, por seu turno, “um conjunto caótico de imagens, textos e depoimentos dedicados a um artista, escritor ou filósofo radical.” (idem: 4).

Embora estes artistas descritos por Foster se enquadrem, inequivocamente, no paradigma do impulso do arquivo, pretendemos, no entanto, focar-nos na acepção da apropriação arquivística como “uma renovada versão do trabalho plástico [que] postula uma reivindicação da memória histórica, tanto individual como colectiva” (GONZALEZ, TORRES, 2012: 6). Com efeito, constataremos que o presente interesse artístico - mas não exclusivamente artístico - pelo arquivo sugere, segundo Enwezor (2008), não apenas um interesse pela forma arquivística que encontramos no vídeo ou na fotografia – como havíamos encontrado acima com Douglas Gordon – mas espelha também uma relação entre a arte e uma reflexão histórica sobre o passado, constituindo essa a forma de apropriação arquivística privilegiada pelos artistas que integrarão o objecto de estudo desta dissertação.

A forma arquivística em torno desta reflexão sobre a História, pode tomar, efectivamente, várias direcções. Por um lado, pode ser, à semelhança do que constatámos no segundo capítulo, um meio para iluminar determinados aspectos negligenciados da História. Recordemos, nesse sentido, o trabalho de apropriação arquivista do francês Christian Boltanski, na reivindicação da memória histórica dos judeus mortos no Holocausto. Ou atentemos ao trabalho de Fazal Sheik (figura 23), que retratou as histórias dos refugiados afegãos no norte do Paquistão – fotografando, escrevendo, e apropriando-se de desenhos de crianças e fotografias de família – relatando as memórias da invasão soviética e dos maridos e filhos que aí morreram, bem como as recordações das aldeias que abandonaram e as inevitáveis esperanças dos regressos.

A forma arquivística pode, por outro lado, também “tornar-se um mecanismo temporal para encenar eventos históricos, mesmo (...) que seja um veículo para reconstituir a História como uma ficção auto-consciente.” (ENWEZOR, 2008: 36). Um desses artistas, que, analogamente ao trabalho já revisto da dupla Zoe Leonard e

Cheryl Dunye, se apropria da forma arquivística para explorar os limites entre a verdade e a ficção, é o artista libanês Walid Raad, cuja obra estava também – à semelhança de Leonard, Boltanski e Sheik – na exposição *Archive Fever* organizada pelo curador Okwui Enwezor em 2008.

O *Atlas Group Archive* (1989 – 2004) de Walid Raad pretendia investigar e documentar a história contemporânea do Líbano, especialmente as Guerras de 1975 a 1990. Segundo Enwezor, a história da Guerra do Líbano constituiu-se como “um campo minado de interpretação, sujeita à constante manipulação por forças ideológicas e sectárias. (...) Raad/The Atlas Group levam-nos às contradições no registo histórico e nos métodos que servem as suas várias narrativas” (ENWEZOR, 2008: 36). Walid Raad cria várias personagens ficcionais: “historiadores, intérpretes, testemunhas, e arquivistas – cujas investigações e comentários iluminam o terreno disputado das colecções da guerra” (*idem, ibidem*).

Com registos que parecem reais criados por personagens aparentemente válidas, Walid Raad, com *Atlas Group*, desafia continuamente as noções de autenticidade e autoria, colocando “questões sobre as impressões subjectivas e experiências pessoais, sobre como as pessoas recordam e fabricam “história”. Com efeito, “no projecto do Atlas Group estas questões são colocadas na forma de documentos do dia-a-dia no Líbano – ficcionais e maioritariamente ‘privados’ – particularmente nos anos das guerras civis Libanesas” (NAKAS, SCHMITZ, 2006: 39).

Um dos trabalhos do *Atlas Group* intitulado *Notebook volume 72: Missing Libanese Wars* [“Caderno volume 72: guerras Libanesas em falta”] (figura 24), atribuído ao historiador Dr. Fadl Fakhouri, consiste num caderno de anotações em torno de apostas de corridas de cavalos. Segundo o *Atlas Group*, “É um facto sabido que os maiores historiadores das guerras libanesas eram ávidos jogadores. É dito que eles se encontravam a cada Domingo na pista de corrida.” (NAKAS, SCHMITZ, 2006: 68). Cada página do caderno inclui uma fotografia de jornal do dia seguinte à corrida, as anotações do Dr Fakhouri sobre a duração e distâncias da corrida, o tempo do vencedor, cálculos de médias, as iniciais dos historiadores com as suas respectivas apostas, e a diferença entre o vencedor e o previsto na aposta do historiador vitorioso

que se resumem um conjunto de anotações quotidianas pessoais paralelas ao tempo da Guerra.

Outro das obras do *Atlas Group* está relacionada com a Linha Verde que separava o centro de Beirute num eixo, dividindo a cidade entre uma secção Muçulmana e uma Cristã numa divisão que nunca conseguiu ser absoluta, havendo, inevitavelmente, áreas mistas. Esta situação traumática – corporizada numa linha que era também de natureza económica – espelha-se poeticamente no trabalho *I only wish that I could weep* [“eu desejava apenas poder chorar”] (figura 25), que consiste num vídeo que, segundo Raad, ficou na posse do *Atlas Group* através de um intermediário anónimo. Este vídeo revela numerosas filmagens de entardeceres com pôr-do-sol, tirados de Corniche, o passeio à beira-mar de Beirute. Ao que parece, o material fora filmado por um agente de segurança que crescera na parte Este de Beirute. “Em vez de usar a sua câmara para se focar no alvo designado, o agente captura os magníficos pores-do-sol mediterrânicos. Mas é apenas o seu estatuto como agente que lhe permite atravessar a linha mortal que divide Beirute e usufruir do pôr-do-sol que nunca esteve visível do sector leste da cidade” (SCHMITZ, 2006: 45).

Para Schmitz, através de *Atlas Group*, Walid Raad

“formula explicitamente que os arquivos e os seus documentos não são simples reproduções de uma dada realidade. Em vez disso, revela o modo como são construídos, usando o exemplo das guerras Libanesas.” Não estando, de modo algum, “à procura de uma verdade política ou histórica”, Raad “sugere que a ‘verdade’ muda continuamente, ou mais precisamente, que esta se ajusta à sua situação respectiva e única” (2006: 45).

Nestes arquivos fictícios do *Atlas Group* – cujo nome “atlas” sugere antagonicamente a ciência hermética da cartografia que assegura simultaneamente o conhecimento e o poder – é, deste modo, desafiada a autoridade do arquivo como verdade. Se Foster distancia os artistas arquivistas de uma crítica museológica (empregue pelos artistas que enquadrou no paradigma de *etnógrafos*), afirmando que estes artistas “não se encontram envolvidos com a crítica à totalidade ‘representacional’ e integridade institucional” (2004: 5) do museu, Joan Gibbons, por seu turno, considera que os artistas deste paradigma “não só colocaram o processo do arquivo central à sua prática, mas também desenvolveram formas de ordenação alternativas ao museu ou à colecção tradicional”. (c.f. GIBBONS, 2007: 119). O

museu é, à semelhança do arquivo, um lugar – especializado e oficial – onde o conhecimento é armazenado e ordenado. Para Gibbons falar de artistas que mantêm, de uma forma ou de outra, uma relação com os arquivos ou os museus, é falar de um grupo de artistas cujo discurso versa sobre a ordenação do conhecimento.

Um desses artistas cuja preocupação central se foca no acto de classificar e ordenar o o conhecimento é o o artista contemporâneo Mark Dion (1961). De acordo com o texto inserido no site da Tate Modern, “os seus projectos focam-se, em primeiro lugar, em questões correntes em torno da representação da natureza e na história das ciências naturais. Dion está simultaneamente fascinado e repellido pelos princípios da taxonomia que foram usados desde o século XVIII para classificar” o mundo natural ou intercedido pelo Homem.⁹

A sua preocupação em torno da autoridade do conhecimento encontra-se habilmente expressa, entre outras, na obra *The Delirium of Alfred Russel Wallace* (1994) (figura 26): uma peça que recria o acampamento expedicionário do cientista natural Alfred Wallace (1823-1913). Este cientista (que não está – à semelhança do Dr Fakhouri do *Atlas Group* – no plano da ficção e que fora também explorador, antropólogo e geógrafo) ficou (des)conhecido por ter proposto a teoria da selecção natural um pouco antes do próprio Darwin, tendo sido lembrado este último como o criador original da teoria, ao invés de Wallace. “Esta falta de reconhecimento pode ser atribuída aos diferentes modos dentro dos quais os dois homens obtiveram a sua percepção da selecção natural, Darwin trabalhando metodicamente na sua investigação de uma forma dedicada e analítica, opondo-se a Wallace, que recebeu o seu conhecimento enquanto sofria de malária na selva de Ternate” (GIBBONS, 2007: 127).

“Darwin, [por um lado], ganha a autoridade por causa das suas metodologias rigorosas, o que claramente reflecte a ética de trabalho do século XIX (...). O conhecimento de Wallace [por seu turno] era intuitivo em vez de resultante de uma disciplina académica – contrariamente à noção de evidência que sustenta a academia convencional” (GIBBONS, 2007: 127). Tal como preconiza Gibbons, homenageando Wallace, Dion contribui deste modo, para o debate sobre a santidade do conhecimento.

⁹ Via <http://www.tate.org.uk/art/artworks/dion-tate-thames-dig-t07669/text-summary>. Último acesso no dia 20 de Outubro de 2014.

Com efeito, “o trabalho arquivista realizado pelos artistas é construído fora da instituição e em desacordo, muitas das vezes, com a conformidade da instituição” (GIBBONS, 2007: 127), questionando o autoridade e o sentido de verdade no ordenamento do conhecimento, satirizando-o ou reordenando-o e iluminando aspectos negligenciados da memória. Se por um lado o arquivo é percebido como uma ferramenta de manutenção do poder institucional e governamental (associado como resposta à ascensão do individualismo nos finais do século XVIII), é, por outro lado,

“contrabalançado numa das frentes do artista como arquivista (...) que trata o arquivamento como um modo de conectar e responder a eventos e experiências reais. Estas abordagens alternativas à prática do arquivo podem, não obstante, ser vistas como parte da tradição humanista da qual o arquivo pode ser visto como uma ferramenta para a memória colectiva, mais do que um mero repositor de dados” (GIBBONS, 2007: 135).

Como atesta também o antropólogo Appadurai:

“na imaginação humanista, o arquivo não é mais que uma ferramenta social para o trabalho da memória coletiva. (...) A sua expressão por excelência é o documento, um vestígio gráfico, geralmente um texto escrito, cuja sobrevivência acidental foi reforçada pela proteção oferecida pelo arquivo. Neste sentido, o arquivo é uma caixa vazia, um local, um lugar ou uma instituição, cujo papel especial é a guarda do documento. Com o tempo, a ideia do documento foi ampliado para incluir artefactos, monumentos, produtos e até mesmo bairros inteiros e cidades. Missão de longa data da UNESCO para preservar monumentos importantes como homenagens da herança humana é, de facto, um produto desse ponto de vista ético do arquivo como um recipiente ou um corpo, animado por algo menos visível - geralmente o espírito de um povo, o povo, ou a humanidade em geral”. (APPADURAI, 2003: n.p.)

Com efeito, não fará também o trabalho dos nosso artistas-objectificadores, parte desta mudança da perspectiva face ao arquivo, entendendo-o, à semelhança de Appadurai, como um corpo animado por algo menos visível, e que urge não só preservar como desvendar?

4.2. Arquivar e desarquivar: o arquivo como um *lugar de memória* (Pierre Nora)

Lembrando a relação estabelecida no último capítulo, entre os artistas da *contra-memória* e da *pós-memória* e a concepção de Pierre Nora dos “lugares de memória”, parece inevitável, intrincar-nos de novo, findado este último ponto, nesses “repositórios onde a memória cristaliza e se oculta” (c.f. GIBBONS, 2007). Quando Foster afirma que “em primeira instância, os artistas arquivistas procuram tornar a informação histórica frequentemente perdida ou deslocada, fisicamente presente” (2004: 4), não será esse o mesmo propósito do “fio invisível que liga objectos aparentemente desconectados” ou não será esse também o processo de uma “organização inconsciente de memória colectiva que é da nossa responsabilidade, trazer para a consciência” (GIBBONS: 64), de que falava Nora? E, apossando-nos das indagações de Foster: “será que a arte arquivística emerge de um (...) sentido de fracasso da memória cultural? Por que outro motivo conectar tão intensamente se as coisas não parecessem, antes de mais, tão terrivelmente desconectadas?” (2004: 21)

Neste sentido, Spieker (2008) sugere que os arquivos, neste seu acto de revelar, de trazer para a consciência, têm também uma estreita relação com o conceito Freudiano de *unheimlich*:

“os arquivos não registam a experiência tanto quanto a sua ausência; eles marcam o momento em que uma experiência está em falta no seu lugar, e o que nos é devolvido num arquivo pode ser algo que, na verdade, nunca possuímos. (...) Há uma parte do arquivo que escapa do controlo do arquivista, um “para além do arquivo” (...) [que] pode ser descrito como *unheimlich*” (SPIEKER, 2008: 3).

Com efeito, uma das apropriações da concepção do *unheimlich* diz-nos que este designa “tudo o que deveria permanecer em segredo, oculto, e que se tornou evidente” (FREUD, 1989 [1919]: 215) ao contrário do seu antónimo *heimlich*, que, por seu turno, tem o sentido de “escondido, mantido oculto, de modo a não deixar que os outros saibam, que se quer ocultar de outrem” (idem: 213). Este acto de revelação dos arquivos (antagonicamente, o “impulso do desarquivo”, como sugeriu Foster) recorda-nos que os artistas contemporâneos do arquivo “são muitas vezes atraídos por inícios que não se cumpriram ou projectos incompletos – na arte e na história, do mesmo modo – que podem oferecer, novamente, pontos de partida (FOSTER: 2004:

4). Estes artistas tornam-se, assim, como agentes históricos da memória que as desempoeiram, desarquivam, trazem à superfície e, finalmente, as iluminam.

4.3. Arquivo pessoal e arquivo público: um encontro entre a memória pública e privada

“Durante quase um século”, sugere o crítico Enwezor, “os artistas viraram-se para o arquivo fotográfico de modo a gerar novos meios de pensar através de eventos históricos e transformar as ideias tradicionais em torno do estatuto da fotografia documental como um lugar histórico que existe entre a evidência e o documento, a memória pública e a privada” (2008: 26). Dentro destes artistas, de acordo com o mesmo autor, nenhum terá superado as profundas reflexões de Andy Warhol sobre o impacto do arquivo fotográfico no imaginário moderno – particularmente na sua dimensão de violência e horror.

Efectivamente, “ele [Warhol] sentia-se muito atraído pelas feridas abertas na vida política Americana” (CROW apud FOSTER, 2001: 130), retratando os traumas, a violência e as tragédias dos Estados Unidos. Warhol não se limitava, porém, a sentir-se atraído pela ferida. Na verdade ao olhá-la atentamente e ao reproduzi-la vezes sem conta, através do processo serigráfico, acabaria por recuperar esse mesmo ferimento, o qual muitos não expunham tão abertamente quanto ele (talvez porque, segundo Foster (c.f 1996: 130), Warhol pertencesse “à tradição americana de *truth telling*”).

Com efeito, como ferida aberta, Warhol recuperou com as serigrafias de *Race Riot* (1963) (figura 27) – reproduzindo uma violenta imagem retirada de um jornal – os motins que se deram em Birmingham, Alabama, no mesmo ano, por apoiantes de Marthin Luther King, contra a segregação que ainda se vivia no Sul dos Estados Unidos. E as várias serigrafias da cadeira eléctrica, por seu turno, revelavam um instrumento de execução especificamente americano e exclusivamente desenhado e concebido para a morte.

Ao expôr os traumas e cicatrizes de uma nação e simultaneamente “revisitar a violência traumática deste modo [obsessivo, repetitivo, inexorável], as cenas da morte

e os seus regressos arquivísticos tornam-se parte do espectáculo do dia-a-dia.” (ENWEZOR, 2008: 28). Neste sentido, parece oportuno estabelecer uma relação com a concepção freudiana de *unheimlich* do ponto anterior. Não estaria Warhol com a revelação e exposição destes arquivos dos meios de comunicação, a sofrer de um impulso do “desarquivo”, revelando “o que deveria permanecer em segredo, oculto, e que se tornou evidente” (FREUD, 1989: 125)?

Quarenta e oito anos volvidos desde *Race Riot*, com os atentados às Torres Gémeas e ao edifício do Pentágono a 11 de Setembro, observámos as mesmas imagens da tragédia “instantaneamente difundidas por todo o mundo, com uma repetição anestesiante, na televisão e na internet, em jornais e revistas, continuando a ser repetidas a cada aniversário.” Com efeito, também estas “imagens traumáticas se tornaram um arquivo no instante que as primeiras imagens vieram à superfície e a necessidade de um relato documental aumentou” (ENWEZOR, 2008: 29).

A obra *9/12 Front-Page* de Hans-Peter Feldmann (figura 28) – um dos artistas enquadrável na febre contemporânea do arquivo – consiste numa instalação que documenta a resposta dos meios de comunicação aos acontecimentos do 11 de Setembro, sendo composta por cerca de 100 capas de jornais – europeus e internacionais – do dia seguinte aos atentados: o dia 12 de Setembro de 2011.

Depois de Feldmann ter abandonado a pintura em 1960 e se ter dedicado exclusivamente à fotografia, deu início a uma série de indagações em torno do *medium* fotográfico como “o significado social e político da fotografia no contexto da cultura pública” e “a evacuação de significado que se lhe seguia enquanto as imagens fotográficas se tornaram signos vazios” (ENWEZOR, 2008: 29). Com este trabalho – *9/12 Front Page* – Feldmann levanta novamente várias questões: será que “ver os eventos de diferentes locais muda o seu impacto fundamental ou o seu significado político e colectivo na América? E ao mostrar estas capas na mesma cidade onde se deu a carnificina, sete anos volvidos do acontecimento?” (ENWEOR, 2008: 29)

Em *9/12 Front Page*, observamos que embora os títulos dos jornais contenham algumas diferenças, as imagens, contudo, são quase sempre a mesma: a fotografia icónica das torres em chamas ou do desmoronamento das mesmas numa nuvem de pó. De facto, “o trabalho de Feldmann pode, deste modo, ser visto como uma meditação

sobre a representação da história através de imagens – como certas imagens se podem tornar ícones instantâneos ou monumentos imateriais, e como essas imagens podem transformar a nossa percepção dos eventos históricos.”¹⁰

E se – como observado – encontramos, dentro deste impulso presente, artistas contemporâneos como Feldmann que se apropriam de arquivos públicos, apesar de se constituírem como parte do arquivo pessoal deste – como as páginas de jornais – para questionar o impacto que detem a fotografia documental sobre a memória pública (bem como as repercussões anestésicas da sua repetição ou a ressemantização que lhe confere uma segunda vida em contexto de exposição), há, neste paradigma, outros artistas que, por outro lado, se apropriam de arquivos de origem privada: fotografias, cartas ou registos de diários obsoletos.

Exemplificando, a obra *Floh* (2000), da artista inglesa Tacita Dean (figura 29) – patente na exposição *Archive Fever* – consiste num conjunto de fotografias pessoais encontradas em feiras em Inglaterra e nos Estados Unidos, ao longo de sete anos, reunidas posteriormente, pela artista, num livro numerado e assinado. Estas fotografias inquestionavelmente triviais “são consistentes com o tipo de imagens comuns à maioria da produção fotográfica doméstica: retratos de indivíduos e grupos (alguns quase institucionais), fotografias de objectos, instantâneos de fotografias, retratos de animais de estimação ou família” (ENWEZOR, 2008: 40). Em *Floh* encontramos fotografias “totalmente desfocadas, mal cortadas e instantâneos precariamente impressos” mas também nos deparamos com outros “com uma boa composição, bem focadas, elegantes” (GODFREY, 2005: 97). Junto destas fotografias, nenhuma palavra, nenhuma referência, nenhum nome.

Porém, se por um lado, estas imagens constituem fotografias que mantêm o silêncio dos objectos perdidos na aleatoriedade do seu anonimato, há nelas, por outro lado, uma incontestável familiaridade (cujo confronto não promove, contudo, como sugere Godfrey, uma competição entre a memória e a fotografia) e uma sensação de

¹⁰ Via www.designbom.com/art/hans-peter-feldmann-at-gwangju-art-biennale-2010. Último acesso no dia 20 de Outubro de 2014.

reconhecimento. Estas fotografias diligenciam, sim, aquilo que Roland Barthes chamou de *ça a été*, ou “ter estado lá”. Com efeito, segundo Geoffrey Batchen em entrevista a Kathleen Gomes, “elas [as fotografias pessoais] condensam alguns dos nossos valores mais preciosos, as nossas noções de identidade, de relação com os outros” (GOMES, 2008: 8). Os instantâneos situam-se, pois, num limbo: “têm o potencial de ser invisíveis mas também são susceptíveis de gerar uma reacção emocional funda, mesmo que sejam de outras pessoas” (*idem, ibidem*).

Para Marianne Hirsch, “o idioma da família pode tornar-se uma *lingua franca* acessível para facilitar identificação e projecção, reconhecimento, para além da distância e da diferença” o que, por seu turno explica “a perseverança das fotografias de família e das narrativas de família nos media artísticos na sequência de um trauma” (HIRSCH, 2012: 39). Neste sentido da diluição entre a memória pública e privada parece apropriado terminar este ponto com um regresso ao trabalho de apropriação arquivística do artista francês – já por várias vezes referido – Christian Boltanski. Nas palavras de Enwezor:

“[Christian Boltanski,] na sua meditação sobre o luto e a perda, o poder do arquivo como um lugar fundamental através do qual recordamos permanece inalterado, mesmo que as imagens que ele implanta e as narrativas que constitui sejam mais alusivas e evocativas de um arquivo, do que representantes de um arquivo efectivamente existente” (2008: 30).

Recordando *Lycée Chases*, Boltanski, ao apropriar-se de uma fotografia absolutamente trivial de uma turma de estudantes Judeus tirada antes da Segunda Guerra e evocando em nós essa mesma irreduzível familiaridade, tenta aproximar-nos, como espectadores, à realidade intransitável do Holocausto, explorando e expondo, desta forma, “o modo como as imagens fotográficas desordenam o recordar, e na sua inconsistência perfuram a membrana da memória pública e privada” (*idem, ibidem*).

Tal como observado num dos pontos anteriores, na perspectiva humanista do arquivo, “há desde o início uma divisão cartesiana, em que o arquivo vive, não por causa de sua própria materialidade (o seu papel, as suas texturas, a sua poeira, os seus ficheiros, os seus edifícios), mas por causa do espírito que anima estes materiais - o espírito do ‘passado’ em si” (APPADURAI, 2003: n.p.).

Para o antropólogo Arjun Appadurai, a visão funesta de Foucault sobre o

sentido dos arquivos (do seu papel como um acessório para o policiamento, vigilância e ‘governamentalidade’) deve ser agora renovada por uma perspectiva em que se encara o arquivo como uma ferramenta colectiva. Com efeito, para Appadurai,

“a criação de documentos e a sua agregação em arquivos também é uma parte da vida quotidiana fora da alçada do Estado. O diário pessoal, o álbum de fotografias de família, o museu da comunidade, as bibliotecas são exemplos de arquivos populares e, claro, os arquivos orais têm sido os repositórios de recordação intencional para a maioria da história humana” (2003: n.p.).

Posto isto, os artistas contemporâneos que padecem do ‘impulso arquivista’ de que falava Foster, parecem também considerar o arquivo – ao invés de o perspectivar como um túmulo de um vestígio – como uma ferramenta que preserva, celebra e antecipa a memória colectiva. De facto, como observou Enwezor (2008: 47), “contra a tendência de formas contemporâneas de amnésia em que o arquivo se torna um local de origens perdidas e memórias despossuídas, é também dentro do arquivo que o acto de lembrar e a regeneração ocorrem, onde uma sutura entre o passado e o presente é realizada, nessa zona de indeterminação, entre evento e imagem, documento e monumento”, no instante em que o arquivo se converte, à maneira de Nora, num lugar de memória.

5. O caso português: a Guerra Colonial e a produção de silêncios

Temos vindo, ao longo desta dissertação a enunciar artistas – como Christian Boltanski e as suas várias obras em torno do Holocausto ou Fred Wilson e o seu trabalho *Mining the Museum* – que se debruçaram, especificamente, sobre o seu passado histórico, em trabalhos distintos, evocando a memória de eventos traumáticos ou lutando contra representações hegemónicas dentro do espaço museológico, evocando as memórias subalternas, frequentemente esquecidas ou omissas. Chegamos, por fim, ao capítulo em que nos dedicaremos ao caso português, analisando a relação que as artes plásticas mantêm, contemporaneamente, com o período da Guerra Colonial que durou entre 1961 e 1974. Antes de nos reunirmos com os três artistas que constituirão o objecto de estudo da dissertação, parece inevitável percebermos de que outras formas, os outros campos culturais – especificamente a literatura, o cinema e o documentário – reflectiram sobre esta Guerra, mas não sem antes ouvirmos essas vozes, atentarmos aos seus silêncios. Começemos.

A Guerra Colonial Portuguesa constituiu-se não por uma guerra mas por um conjunto de “três guerras coloniais em três teatros de operações” (ROSAS, BRITO, 1996: 413), em Angola (1961), Guiné-Bissau (1963) e Moçambique (1964). Antes destas datas, a questão colonial manifestar-se-ia, porém, em meados da década de 50. Em 1953, surge “a revolta nativa de S.Tomé [e o massacre de Batepá], esmagada com mão de ferro” (MEDINA, 1994: 227) (cuja independência se concretizaria apenas em 1975, decorrente da Revolução de Abril), sucedendo-se outras formas de agitação: “na Índia, com o movimento dos “satyagrahis” em Goa (1954) e a ocupação de alguns enclaves portugueses” (*idem, ibidem*), sendo que, apenas, em finais de 1961, as tropas da União Indiana ocupariam os territórios subsistentes – Goa, Damão e Diu, colocando, por fim, um ponto final ao Estado português da Índia.

Nesse mesmo ano de 1961 – “que abrisse com o assalto ao paquete “Santa Maria” levado a cabo por Henrique Galvão (...) autor do célebre mapa que mostrava não ser Portugal um pequeno país (...) – estalava a guerra em Angola” (*idem, ibidem*). O início da Guerra do Ultramar (como seria designada até ao 25 de Abril de 1974),

dá-se, com efeito, em Angola, na madrugada do dia 4 de Fevereiro de 1961, sendo que é lá que chegariam em breve, separados abruptamente das suas mulheres, mães ou demais companheiras, “milhares e milhares de soldados portugueses (...) [cujo número viria a atingir] em 1974 perto de 70 mil homens, parte dos quais africanos” (ROSAS, BRITO: 414), devido à impossibilidade da suficiência de recursos portugueses para a Guerra.

Depois de Angola, abrir-se-iam novas frentes de guerrilha em Guiné-Bissau com o P.A.I.G.C. (1963) em Moçambique com a F.R.E.L.I.M.O (1964). Salazar, então chefe de governo, defendia que todas estas colónias faziam parte de uma comunidade nacional multi-racional e multi-continental, recusando-se, deste modo, “a qualquer concessão ou negociação quanto à administração das parcelas africanas, mantendo-se firmemente apostado em permanecer “orgulhosamente só” até ao fim” (MEDINA, 1994: 227). Não deixa de ser curioso observar, neste sentido, que “esta obstinação [de manter as *províncias ultramarinas* sob a alçada portuguesa] partia de um político que nunca visitara um único território africano sob administração portuguesa (Caetano [a quem a chefia do governo seria confiada em 1968] foi o primeiro chefe de Governo português a pisar o solo do “império”, em 1969, ou seja, cinco anos antes de se fecharem de vez os portões do nosso “terceiro império”) e cujo conhecimento das realidades coloniais era perfunctório” (*idem, ibidem*).

Finalmente, foi apenas com a criação do Movimento das Forças Armadas e a revolução do 25 de Abril de 1974 que se colocou um ponto final na Guerra Colonial (ela própria motor para a queda do Estado Novo), possibilitando a independência das antigas colónias, salientando-se, não obstante, que na Guiné-Bissau, a independência se proclamou unilateralmente ainda em 1973, sendo apenas reconhecida por Portugal em 1974, celebrando-a, as duas restantes colónias, no ano de 1975. O período de treze anos de duração da Guerra teve, porém, inequívocas e cruciantes consequências, em várias dimensões para o país, que ainda hoje, em parte – desvendadas entre o “silêncio e a catarse” – continuam presentes.

Para além do desgaste que esta constituiu para o Estado Novo em termos de meios militares, logísticos e financeiros, Portugal, “desde os começos da guerra colonial, foi ficando cada vez mais só no plano internacional” (ROSAS, BRITO, 1996: 415). Com efeito, “atacado e hostilizado pelos adversários do regime, começou

também a ser progressivamente abandonado pelos aliados da OTAN e pela própria Espanha com quem Portugal, pela voz de Salazar, entrou em divergência aquando do seu último encontro com Franco, em 1963” (*idem, ibidem*). Outro factor a salientar foi a da inevitável e forte onda de emigração económica para a Europa, que surgindo a partir do início da década de sessenta, “passou a incorporar também uma forte componente de recusa à guerra colonial, ao mesmo tempo que aumentavam as deserções das fileiras, nas vésperas de partida para África” (*idem, ibidem*).

De acordo com a historiadora Irene Pimentel, nos treze anos da guerra morreriam mais de 8 mil homens e ficariam feridos ou incapacitados cerca de 100 mil portugueses. Para além desses:

“Ao número de combatentes mortos, deve-se ainda acrescentar as vítimas mortais de civis brancos e negros, tanto entre os guerrilheiros dos movimentos de libertação como entre a população civil. Mais de mil civis portugueses foram mortos, mais de metade dos quais nos massacres perpetrados pela UPA, em 1961, em Angola, enquanto o número mínimo de mortos africanos terá totalizado os cem mil” (PIMENTEL, 2011: n.p.).

Os ferimentos e deficiências físicas, por seu turno, contam-se em cerca de vinte mil nos militares portugueses, envolvendo-se entre os africanos um número muito superior. Por fim, o número dos que foram psicologicamente afectados pela guerra é um número ainda incerto, apontando os psiquiatras Afonso de Albuquerque e Fani Lopes – fundadores da Associação de Apoio aos Ex-Combatentes Vítimas do Stress de Guerra – para um número próximo dos 140.000. No entanto, à parte de estatísticas e números, tal como atesta o jornalista João Paulo Guerra, autor de *Memórias das Guerras Coloniais*:

“não há estatísticas para a solidão, a ansiedade, o medo, o sofrimento, a dor (...) [nem há] calendário para os dias, semanas, meses, anos, que uma geração de portugueses viveu sob a angústia da emboscada, da flagelação, da mina, ou que uma geração de africanos viveu sob o terror das operações de busca e destruição, dos golpes de mão, dos bombardeamentos aéreos, dos estilhaços e do napalm, do nomadismo forçado” (GUERRA, 1994: 12).

Nesse tempo – o da Guerra, (dos que partiam e não regressavam) e, saliente-se, da censura – “fomos iludindo os silêncios com discursos transversais, enredados de subtilezas, meias palavras, metáforas, ambiguidades, analogias, e até com jogos de

ironia e de sarcasmo (...)” (CRUZEIRO, 2004: 32). Tal como assinalado por Cruzeiro, a informação transmitida pelo poder político sugeria que “o que havia não era guerra, mas uma revolta a exigir uma contra-revolta (...) [e que] os soldados não iam para a guerra mas em “Missão de Soberania”. E, mesmo no meio militar havia todo um glossário, entre o anedótico e o evasivo, para não chamar as coisas pelos nomes” (CRUZEIRO, 2004: 32).

As “meias palavras” e os “discursos transversais” que mascaravam o silêncio até ao fim da Guerra continuaram, porém, no período que se lhe seguiu envoltos num reconfigurado e secretamente acordado, silêncio. Como sugere o historiador Benjamin Stora,

“após períodos de grandes febres – levantamentos, guerras, revoluções, massacres, genocídios – as sociedades acumulam silêncios para que todos os cidadãos prossigam a sua vida em conjunto. É somente depois que as memórias dolorosas retornam à superfície das sociedades” (STORA apud PERALTA, 2011, n.p.).

Este silêncio – o que vem depois – constitui-se como “um silêncio que mascara a culpa, o ressentimento, o medo e a vergonha, por baixo de uma superfície anódina e banal que serve de filtro à forma como os colectivos se relacionam com os traumas do passado” (PERALTA, 2011: n.p.), vivendo não apenas os sofrendores directos das grandes febres, mas também os seus familiares e, na generalidade, os seus contemporâneos, debaixo de um conjunto de recém-estabelecidas ‘conspirações de silêncio’, “como as designou Eviatar Zerubavel, mediante as quais se dita o que se pode - e o que não se pode - falar acerca do que é calado” (*idem, ibidem*). Nesse sentido, não deixa de ser interessante atentar, porque o silêncio não leva ao esquecimento, os versos de Rui Knopfli: “Nunca/ se esquece, tudo se lembra ocultamente” (KNOPFLI, 1997 apud RIBEIRO, 2006: 62).

Para Zerubavel,

“como uma forma de negação, o silêncio certamente ajuda-nos a evitar a dor. O facto de alguma coisa ser considerada “demasiado terrível para ser verbalizado” fá-la tornar-se, com frequência, literalmente não mencionável. Isso explica o pesado silêncio que habitualmente circunda as atrocidades. (...) Muitos dos sobreviventes do Holocausto, por exemplo, abstêm-se, assim, de partilhar as suas experiências traumáticas com os seus filhos para evitar a dor terrível que estas evocam” (ZERUBAVEL, 2006: 5).

Segundo o autor, é encadeada uma “conspiração de silêncio”, acima enunciada no artigo de Peralta, quando existe um silêncio, envolvendo um esforço colectivo e colaborativo sobre todas as partes. Refere, nesse sentido, a presença de um “elefante no quarto” (uma expressão idiomática [originalmente *elephant in the room*] que designa um assunto evidente mas evitado reciprocamente), que forma entre os presentes, a referida “conspiração”. De acordo com o autor, “é precisamente os esforços de colaboração entre aqueles que evitam mencionar o elefante no quarto e aqueles que se abstêm, correspondentemente, de perguntar sobre isso que o tornam uma conspiração” (ZERUBAVEL, 2006: 48), sendo um silêncio encarado não como ausência de uma acção, mas como uma forma de acção já que se evita, activa e conscientemente, determinados assuntos. Salientemos, por fim, que, tal como assinalado por Robert E. Pittenger: “leva apenas uma pessoa para produzir fala, mas requer-se a cooperação de todos para produzir silêncio (PITTENGER apud ZERUBAVEL, 2006: 479).

Contudo, embora a pressão para participar nas conspirações de silêncio aumente à medida que estes se tornam mais longos e pesados, as possibilidades de o quebrar aumentam também. Quebrar uma conspiração de silêncio, envolve, porém, “tornar a presença do elefante parte do discurso público” (ZERUBAVEL, 2006: 69). Com efeito, do elefante no quarto – impregnado de um silêncio tão pesado quanto irrespirável – ao elefante que se torna parte de um discurso público, poder-se-á desempenhar “aquilo que podemos chamar o direito à memória e cumprindo o que Primo Levi chamou “o dever de memória”, ao estabelecer um cúmplice compromisso entre quem conta – que assim cumpre a sua função de testemunha – e quem ouve – que assim toma conhecimento e não mais pode dizer que não sabia” (RIBEIRO, s.d.: 3).

5.1. Quebrar o silêncio: manifestações literárias, cinematográficas e artí de reflexão sobre o passado histórico da Guerra

Na obra *Os Cus de Judas* de 1979, de António Lobo Antunes, a dada altura, questiona-se o narrador: “Porque camandro é que não se fala nisto? Começo a pensar que o milhão e quinhentos mil homens que passaram por África não existiram nunca e

lhe estou contando uma espécie de romance de mau gosto impossível de acreditar (...)” (ANTUNES, 1979: 67). Na mesma página, outra indagação prevalece:

“Há quanto tempo não consigo dormir? Se fecho os olhos, uma rumorosa constelação de pombos levanta voo dos telhados das minhas pálpebras descidas, vermelhas de conjuntivite e cansaço (...) as pernas enrolam-se na colcha numa humidade de febre, por dentro da cabeça uma chuva de Outubro tomba lentamente sobre os gerânios tristes do passado” (*idem, ibidem*).

Com este contraste entre o silêncio do que não se fala – o silêncio do “elefante no quarto” – e a incapacidade de, nesse silêncio, a ferida deixada pela Guerra sarar (“há quanto tempo não consigo dormir?”) ou, pelo menos, atenuar-se, constatamos que, com efeito, “dar relato ou visitar os espaços de guerra ou de trauma, real ou ficcionalmente, é uma forma de drenagem de um drama interior (...) assim o aliviando do peso da experiência por o representar em literatura ou em arte” (RIBEIRO, s.d.: 3)

Com efeito, “após o 25 de Abril de 1974, a experiência da Guerra Colonial e a saída de Portugal de África foi convertida numa linha narrativa que se foi transformando numa fragmentária reescrita dos últimos dias coloniais em Portugal”, e que, por seu turno, “veio romper com o “vazio historiográfico” (Vecchi 2000: 394) e o silenciamento social e político que o regime, saído do 25 de Abril, fez sobre esse acontecimento.” (RIBEIRO, 2006: 43) Como atesta Dionísio Vilar Maior na comunicação “Cantos da alma e do sangue” em que foca a literatura *da e sobre* a Guerra Colonial, estudar esta literatura da Guerra “implica ter necessariamente em conta a crítica movida por alguns escritores aos absurdos (...) [de uma] guerra (...) que “obrigava a “conjuguar na primeira pessoa o verbo matar e o verbo morrer” [como] certifica Manuel Alegre” (MAIOR, 2001: 335).

E é precisamente com Manuel Alegre e a *Jornada de África* (1989) que o autor inicia o seu inventário de literatura da guerra, referindo esta obra como um livro cujo sentido era “o do resgate de uma identidade hipotecada com a cumplicidade de um regime” (...) bem como “o do resgate de uma identidade desvirtuada pelo estigma da guerra” (MAIOR, 2001: 335). Assinala também, do mesmo autor, os poemas que integravam a antologia *Praça da Canção* de 1965 [“Soldado número tal só a sorte é que foi dele. Jaz Morto. Ponto final. O nome morreu com ele.” (ALEGRE, 2000: 91)] e a mais flagrante – na dimensão da sua denúncia – antologia *O Canto e as Armas* de

1967 [“Cantam bazucas e morteiros e estilhaços (...) Cantam metralhadoras a canção da guerra (...) Há um tiro que parte. Há um corpo que tomba. Nesta boca fechada há um morto que berra (ALEGRE, 2000 :152)].

Para além de Alegre, nos vários artigos e comunicações realizados nos últimos anos, por mim verificados – salientando-se as comunicações integradas no livro de actas do congresso internacional *A Guerra Colonial: Realidade e Ficção* no ano 2000 – encontra-se a irremovível referência à obra *Os Cus de Judas* de António Lobo Antunes, a que atentaremos com mais pormenor. Embora possa haver espaço – no contexto da literatura em torno da guerra – para outras obras menos referidas do mesmo autor como *Fado Alexandrino* ou *O Esplendor de Portugal*, focaremos, neste ponto, esta obra literária que se constitui ímpar na precursora visceralidade da sua catarse e da sua imputação da guerra, sendo também – e talvez por isso – “o primeiro livro de grande impacto editorial sobre a vivência da Guerra Colonial” (RIBEIRO, 2006: 43).

O narrador de *Os Cus de Judas*

“é um médico em plena Guerra Colonial, sobre o qual a instituição militar exerce o seu poder, exigindo-lhe a reconstituição dos corpos explodidos na guerra e assim o comprometendo na reconstituição de uma pátria, sobre a qual (como nos corpos) o médico via seu poder profissional, pessoal e histórico, falido” (RIBEIRO, 2006: 46).

Ainda na Guerra, o narrador depara-se com a transformação irrefutável de que padecerão todos os que por ela passam [“Quem veio aqui não consegue voltar o mesmo (ANTUNES, 1979: 125)], recontando a brutalidade da guerra [“obrigaram-me a confrontar-me com uma morte em que nada havia de comum com a morte asséptica dos hospitais (...) e ofereceram-me a vertigem do meu próprio fim no fim dos que comiam comigo, dormiam comigo, falavam comigo, ocupavam comigo os ninhos das trincheiras durante o tiroteio dos ataques” (idem: 116)] e recontando, simultaneamente e sem aviso, as memórias da sua vida serena, da sua infância e do bairro onde cresceu: “a casa do avô, com o seu jardim de estátuas de loiça, o lago de azulejos e a estufa em que a sala de jantar se prolongava, permanecia dolorosamente ancorada em Benfica” (idem, *ibidem*).

O regresso à Pátria, depois de uma longa jornada de sofrimento, saudade e inexplicabilidade da própria presença numa guerra em que não se acredita, é feito, por fim com enorme desconfiança e raiva [“De modo que trepei os degraus com a mala a arrastar dentro de mim à laia de uma cauda incómoda e uma explosão de lágrimas a inchar, enovelada, na garganta, encontrei uma mulher numa cama e uma criança num berço dormindo (...) fiquei parado no quarto com a cabeça cheia ainda dos ecos da guerra, do som dos tiros e do silêncio indignado dos mortos” (ANTUNES: 87)] e na conclusão da infinita irreversibilidade das suas consequências [“talvez a guerra tenha ajudado a fazer mim o que sou hoje” (idem: 58)].

E é nesse retorno a um país que reconhece, com dificuldade e “contra (...) [o] poder [da instituição militar], que o narrador se revolta da tribuna da memória, testemunhando sobre o que viu, ouviu e viveu, transformando-se o seu testemunho não apenas na narração de uma agonia pessoal frente à degradação do mundo, mas no espelho de uma agonia colectiva traçada em África” (RIBEIRO, 2006: 46). Ressalte-se que esta agonia espelhada em *Os Cus de Judas*, de que fala Margarida Calafate Ribeiro, constituía uma angústia traumáticamente silente da boca de quem experienciou a Guerra e tão silenciada aos ouvidos de quem tão distante dela nunca a imaginaria (ou não fossem os soldados, segundo a informação do poder político português, em “Missão de Soberania” num registo eufemístico tão incisivamente desmantelado pelo narrador), tornando-se estas páginas de Lobo Antunes, não apenas numa forma de denúncia, mas também numa experiência catártica, passível de ser partilhada, colectivamente, por quem guardava as suas dolorosas memórias – entre “os ecos da guerra” e os “sons dos tiros” – entranhadas dentro de si.

Margarida Calafate Ribeiro, no artigo “Para além dos Fantasmas Imperiais: Literatura, Testemunho e Memória da Guerra Colonial Portuguesa” salienta ainda o percurso poético calcorreado por Fernando Assis Pacheco (1937-1995), considerando que o seu episódio mais marcante e ao qual o poeta, dentro do seu imaginário, sempre regressava era, inequivocamente, o da guerra colonial, onde esteve entre 1963 e 1965. Evidenciam-se neste sentido as obras *Cuidar dos Vivos* (1963) e *Câu Kiên: Um Resumo* (1972), cujo interlúdio de nove anos “revela o outro lado do trauma da guerra – o silêncio sobre a experiência havida” (...) Com efeito, para Margarida Calafate Ribeiro, “foram precisos nove anos para que o silêncio se tornasse matéria escrita, ou

seja, para que o eu poético pudesse coincidir com uma experiência/ memória autobiográfica de dor, morte, horror e guerra” (RIBEIRO, s.d: 8).

Tanto em Lobo Antunes, como em Assis Pacheco ou Manuel Alegre, verificamos, por fim, que “a literatura da guerra [de qualquer guerra] é também uma literatura contra o esquecimento, exprimindo-se com um excesso de memória individual contra uma falha da memória colectiva” (RIBEIRO; s.d.: 3), aparecendo as marcas da guerra, como observado, recorrentemente transmutadas na forma poética e literária.

No entanto, à parte ou depois da Guerra, o fenómeno do repatriamento para Portugal (de cerca de 500 mil retornados) também tem – embora mais discreta – uma presença na literatura portuguesa. Segundo a investigadora Elsa Peralta, “o facto do repatriamento ter sido rápido e súbito, tendo sucedido maioritariamente em 1975, e de ter ocorrido num momento de agitação social e política, bem como a ideia de que a integração foi relativamente fácil” contribuiu para “um alheamento em relação às fracturas deixadas na sociedade portuguesa por este fenómeno em particular, e pelos legados coloniais em geral” (PERALTA, 2011: n.p.).

No campo da literatura, é notória, como protesto a este alheamento,

“uma obsessão memorialista associada ao fim do império, primeiro com a publicação de autobiografias ficcionadas ou romances autobiográficos focados na guerra colonial, e mais recentemente, na própria experiência colonial, com extensões para a descolonização e subsequente repatriamento” (*idem, ibidem*).

Neste sentido, Peralta destaca o livro *Os Retornados: Um Amor nunca se Esquece* de Júlio Magalhães, cuja narrativa discreta sobre a experiência do regresso contrasta com o livro *Caderno de Memórias Coloniais* de Isabela Figueiredo, que confronta a ideia de um regresso fácil – tão fácil que nem é preciso falar sobre ele – descrevendo-o, ao invés, como um retorno traumático e assinalando uma subsecutiva integração difícil na cidade, contrapondo “‘a vida paradisíaca’ que se levava em África, o ‘tratar bem os nativos’, o sentimento de ‘traição’ e o ressentimento relativamente aos políticos mais associados com os processos de descolonização e de repatriamento” (PERALTA, 2011: n.p.).

Deslocando-nos, por fim, do campo da literatura, também o cinema como o documentário voltados para a guerra – ou de costas para esta – merecem, neste ponto, alguma da nossa atenção. José Matos-Cruz, no seu artigo “Cinema português e Guerra Colonial” atesta, ainda assim, que “as ocorrências da Guerra Colonial não tiveram, no cinema português, uma significativa incidência directa, em actualidades e reportagens, o contrário do que havia sucedido noutros períodos marcados pelas circunstâncias politico-militares” (MATOS-CRUZ, 2001: 487, por um lado devido à influência da censura e, por outro, à importância sucedânea da televisão, tendo-se, no entanto, desde meados dos anos 60, a Guerra Colonial espelhado na área ficcional da nossa cinematografia, nomeadamente em longas metragens e documentários, os quais, em parte, atentaremos de seguida.

Para tal recorreremos à comunicação de José Ribeiro, “Cinema e Guerra Colonial: representações da sociedade portuguesa e a construção do africano”, onde este enumera diversos filmes e documentários em torno da Guerra Colonial, dos quais – à semelhança do realizado nos parágrafos sobre a literatura – seleccionámos apenas quatro que considerámos representativos para ilustrar este ponto.

Em primeiro lugar, salienta-se o filme *Adeus Até ao Meu Regresso*, um documentário de 1974 de António Pedro Vasconcelos, que “parte das imagens de Natal para as famílias, largamente difundidas na RTP e do facto circunstancial da chegada do último avião da Guiné”, contando “com as palavras ditas e vividas pelos actores anónimos da guerra” (RIBEIRO, 2001: 290) e cuja relevância advém da revelação de palavras e imagens, durante tanto tempo interditas e silenciadas, traduzida num filme que retrata – finalmente – um país real em ferida aberta.

As mesmas imagens de arquivo estariam presentes no filme de ficção *Brandos Costumes* (1973) de Alberto Seixas Santos, um filme que “documenta o regime, cadinho e ambiente em que se formam gerações de soldados para a guerra (ideologia e mecanismos de obediência) e uma oposição incapaz de contrariar a encenação política” (RIBEIRO, 2001: 1991) “num salazarismo bem concreto e rodeado de massas” (COELHO, 1983: 56 apud RIBEIRO, 2001: 1991).

No campo da ficção, destaca-se ainda *Um Adeus Português* (1985) de João Botelho, um filme “sobre a ideia da guerra e a ideia do sofrimento” e “sobre o

silêncio”. (BOTELHO, 2001: 494). Constituindo-se pela segunda longa metragem de João Botelho, *Um Adeus Português* é, por seu turno, o primeiro filme português de ficção onde a guerra colonial é concretamente o centro e ponto de partida. “Partindo o tempo em dois territórios disjuntos (África, 1973, a preto e branco – Portugal 1985, a cor), João Botelho organiza um presente, vazio e carente, com vector nesse passado, absurdo e fantasmático, num filme onde nada estremece e tudo se cala e se ensimesma. A guerra chega à ficção cinematográfica pela porta dolorida, um enorme buraco interpelante, como se do fundo da memória viesse coisas in-concluídas, não ditas, feridas guardadas com pudor, esconjuros ou apenas tristeza” (RAMOS, 1989: 23)

Por fim, José Ribeiro refere o documentário *Ultramar, Angola* (1961) de Garção Borges, um filme que nos propõe “as primeiras imagens da guerra colonial” e o “enquadramento histórico, económico e social do início da guerra”, interrogando também “a preparação dos militares portugueses para um conflito dominado pela guerrilha” (RIBEIRO, 2001: 293). É um filme feito de “imagens e sons que sobreviveram, assim como o discurso directo dos que na frente política civil e, sobretudo militar, sofreram a cruel violência do início de uma guerra (...) (Garção Borges)” (*idem, ibidem*) e cujas vozes que o testemunham não vêm apenas de personalidades públicas, cujas vinculações ideológicas conhecemos, mas também outras pessoas, desconhecidas porém contadoras de histórias, numa urgente confluência de origens de palavras.

Dado que as propostas de José Ribeiro fazem parte da comunicação patente no congresso internacional *A Guerra Colonial: Realidade e Ficção*, no ano 2000, os filmes e documentário enumerados por si e por nós parafraseados, fazem parte de um conjunto cinematográfico cujos autores, independentemente de não terem estado presentes na Guerra, foram, no entanto, contemporâneos desta. Depois desse ano, porém, ao longo do novo século, as segundas gerações do cinema também participaram activamente na rememoração do período da Guerra, em filmes e documentários que, de forma sucinta, não poderíamos deixar de enunciar.

Salomé Lamas, nascida em 1987, realizou em 2012 o filme “Terras de Ninguém”, que retrata a história de um mercenário de um comando na Guerra Colonial em Moçambique e, posteriormente, em Angola, que trabalhou ainda como segurança em Portugal e depois como assassino do CIA e do GAL (Grupo Anti-

terrorista de Libertação). Lamas retratou a vida de um homem – num jeito documental onde não se põe em causa a verdade ou a ficção – com uma inequívoca ferida aberta de guerra(s). É um retrato de um homem que, ao regressar de África, trazia consigo “a necessidade de ir às urgências dos hospitais para ver pessoas a sangrar (“dá uma adrenalina, a energia sobe e entra no sangue”)), tendo assassinado “homens, mulheres e crianças, (...) [mas] que foi afinal talvez apenas o mero peão de interesses maiores (e piores) que todas as atrocidades que cometeu” (ALMEIDA, n.p.: s.d.).

A realizadora Ana Pessoa, por seu turno, realizou, em 2010 o documentário “Quem Vai à Guerra”, focado nas mulheres que permaneceram por terra e que são, habitualmente, retratadas na invisibilidade. Ouve-se, no *trailer* do filme, na voz de uma das entrevistadas: “A primeira noção que eu tive da Guerra foi uma noção muito longínqua. (...) Era qualquer coisa que se estava a passar em África. Mas foi comentada na escola.. Meio à socapa, meio em segredo.. Aquilo depois precipitou-se (...) E começaram a ir familiares, vizinhos, amigos e chegou a vez do namorado, chegou a vez dos irmãos. Era a Guerra.” Assumindo que a Guerra não afectou apenas quem partiu, mas também as mulheres que ficaram, Ana Pessoa (ela própria filha de um militar que estivera na Guiné) reconhece que a Guerra é ainda uma ferida aberta, e que faz parte um luto que ainda não se fez e fã-la ouvir-se através de um, menos escutado, discurso feminino.

Também sobre uma mulher versa o último filme de Margarida Cardoso (1963): *Yvone Kane*. Esta ficção envolve uma mulher que regressa a Moçambique onde nasceu, por um lado, para reencontrar a sua mãe, uma mulher que se dedicara, em juventude, à causa revolucionária mas que agora é apenas uma sombra a habitar entre sombras. Por outro lado, o regresso serve também para compreender a história da morte uma ex-guerrilheira e activista política (Yvon Kane) morta em circunstâncias desconhecidas, deparando-se a protagonista, porém, com a ausência de respostas e, ao invés, as ruínas e fantasmas de um passado imperial. Com efeito, segundo a realizadora (que já antes rodara o filme “Costa dos Murmúrios”, também passado em Moçambique), em entrevista ao Jornal I, este é também um filme sobre fantasmas: sobre “pessoas que se empenharam muito numa luta ideológica e na defesa de uma ideia para um país novo e livre e que hoje são uma espécie de fantasmas nestes países”.

Aproximamo-nos, por fim, da abordagem das artes plásticas face ao período da Guerra Colonial, que espelhada no campo cultural, foi a área onde, marcadamente, menos se reflectiu (falando dos anos que antecedem o século XXI, a partir do qual, como veremos, as manifestações artísticas dos filhos da Guerra se constituem suficientemente numerosas e relevantes para constituírem objecto de estudo e investigação). Com efeito, por um lado encontravam-se numerosos dos nossos artistas emigrados¹¹ em São Paulo, Roma, Munique, e, na sua maioria, em Paris e Londres. Por outro, como sugere Miguel Amado,

“na sequência da “Revolução dos Cravos”, a génese de um campo das artes plásticas devedor do mito modernista da autonomia do objecto cultural, desincentivou o aparecimento das práticas comprometidas com a reflexão acerca da vida social. Neste contexto, um assunto tão alicerçado na esfera política como a Guerra Colonial raramente chamou a atenção dos artistas durante o último quartel do século XX” (AMADO, 2012: n.p.)

Há, no entanto, que destacar no panorama artístico antes do 25 de Abril a escultura de Clara Menéres (1943), a que chamou “Jaz morto e arrefece o menino da sua mãe” (figura 30) (provindo este nome de uma adaptação dos versos de “O menino de sua mãe” de Fernando Pessoa), realizada em 1973 e exposta alguns meses antes do 25 de Abril, na Sociedade Nacional de Belas-Artes. Esta escultura – estarrecedora pelo hiper-realismo formal e pelo hiper-realismo da sua coadunância com os brutais acontecimentos de que ninguém falava – representa um soldado fardado, deitado sobre um caixão, com sangue a correr-lhe da boca e a palidez de um morto. Esta obra, audaciosamente concretizada por Menéres,

“não pode deixar de ser colocada em relação com os boletins anticoloniais publicados por exilados em diversos países europeus (...) [onde] eram reproduzidas listas de mortos em combate, quer do lado português, quer do lado da guerrilha nacionalista, constituindo uma das principais estratégias de luta contra a guerra” (BETHENCOURT, 2003: 75)

¹¹ Nogueira (2013) destaca os seguintes artistas emigrados: Maria Helena Vieira da Silva (1908 – 1992), que muito cedo partia para Paris, naturalizando-se francesa em 1956, Alberto Carneiro (n. 1937), Ângelo de Sousa (1938-2011), António Dacosta (1914-1990), António Sena (n. 1941), Eduardo Batarida (n. 1943), Fernando Lemos (n. 1926), Graça Pereira Coutinho (n. 1949), João Cutileiro (n. 1937), João Vieira (1934-2009), Jorge Martins (n. 1940), Jorge Pinheiro (n. 1931), José Barrias (n. 1944), Júlio Pomar (n. 1926), Lourdes Castro (n. 1930), Manuel Alvess (1939-2009), Paula Rego (n. 1935) e René Bertholo (1935-2005).

confrontando-se “o conteúdo humanista desta denúncia (...) com a ideia oitocentista da glória de morrer pela pátria, que se desenvolveu em todo o mundo até à II Guerra Mundial” (*idem, ibidem*).

Deslocando-nos de “Jaz morto e arrefece o menino da sua mãe” que se constitui como um caso esparso de um trabalho de indagação acerca da Guerra ainda no decorrer da mesma, encontramos, a partir do início do século XXI, efectivamente, na arte contemporânea portuguesa, uma série de manifestações artísticas de reflexão sobre a Guerra Colonial Portuguesa, realizadas sobretudo (mas não, como veremos, exclusivamente) pela segunda geração, com a qual constataremos que “as propostas ficcionais poéticas e artísticas elaboradas pelos filhos da guerra” (...) revelam múltiplas questões que só uma segunda geração pode suscitar sem cair, como a geração dos pais, no abismo da culpa ou do silêncio traumático. (RIBEIRO, 2013: 34).

Miguel Palma, artista plástico nascido em 1964, realizou em 2003 um filme (figura 31) que “procura instabilizar alguns dos mais fortes estereótipos iconográficos e simbólicos da guerra portuguesa em África, sobretudo o embarque dos militares, em cena de emoção quase religiosa que o regime do Estado Novo soube usar em seu favor, reacendendo um fervoroso sentido patriótico” (SANTOS, 2009: n.p.). Neste vídeo é o próprio artista que protagoniza: vestido com uma farda militar, Miguel Palma, reproduz uma despedida familiar de quem vai, de facto, para uma guerra, entrando para um navio, apercebendo-se, no entanto, que os restantes passageiros estão num ambiente lúdico e festivo. Ao constatar que este é, afinal, um navio onde decorre uma festa, Palma despe a farda e participa, com apazimento, nas comemorações. Deste modo, “sem a pretensão de denegrir a imagem de uma época que representou sofrimento e agonia para muitas famílias portuguesas, inclusive a sua, Miguel Palma parece apostado sobretudo em revelar a essência pós-moderna e hedonista dos nossos tempos” (*idem, ibidem*) criticando “a embriaguez [contemporânea] da diversão [que] arrasta consigo a anulação de qualquer iconografia mais grave, como se a memória, o sentido e significado, não passassem, afinal, de um pastiche, espécie de anódino remake, ou citação carnavalesca.” (*idem, ibidem*).

A artista Ana Vidigal (1960), por seu turno, realiza em 2000, uma instalação, a que chamou de “Penélope” (figura 32) constituída por uma colcha coberta por cartas enviadas pelo seu pai à sua mãe e das quais só vemos o envelope fechado.

Homenageando a sua memória familiar e prestando homenagem, simultaneamente, a Penélope – da Odisseia de Homero – que permanece, ao invés de Ulisses que parte, Vidigal pretende falar das milhares de mulheres, que raramente lembradas, esperavam os seus maridos sem saber se eles algum dia regressariam (lembrando, também, que na dicotomia entre o partir e o ficar, é, historicamente, de um modo invariável, a mulher que fica e o homem que parte). De igual modo, encontraremos o mesmo universo das memórias pessoais em torno da Guerra, em “VOID” (figura 33), onde Vidigal recria o seu quarto de infância. Nas paredes, fotografias do pai – que fizera parte da Guerra na Guiné – e na cama uma série de aerogramas enviados por este. Afirmo a artista, em entrevista no jornal Público:

“Queria pegar no assunto da guerra colonial. (...) Sempre me fez impressão que não trabalhássemos isso (nomeadamente nas artes plásticas). Os americanos trataram a guerra do Vietname ainda ela estava a decorrer. Duvido de que haja alguém da minha geração que não tenha tido um pai, um tio, um irmão em contacto com a guerra colonial”.

Do mesmo modo, no seu *blog* pessoal Vidigal indaga: ““É do tempo da guerra”. É sempre isso que penso das imagens dos anos de 67 a 69. Estou no meu quarto. A fotografia estava dentro de uma carta enviada para Capitão Miliciano Egas Vidigal Vieira, S.P.M 4258. Do remetente consta o nome da minha mãe, a morada inclui no fim a palavra Metrópole. (...) Poder-se-á reconstruir a ausência?” (VIDIGAL, 2007: n.p.). A estes dois artistas poderíamos acrescentar o trabalho de outros: o trabalho de Pedro Barateiro, referido no artigo de Sónia Vespeira de Almeida (2013) “Que nação é esta? Tramas identitárias nas artes visuais portuguesas”. Não contemplando todos os artistas que trabalham sobre a temática da guerra, esta dissertação versará, por fim, sobre outros três artistas portugueses – ainda não mencionados – cujo trabalho criativo circunvala também a Guerra Colonial: Manuel Botelho (1950), Sandro Ferreira (1975) e Daniel Barroca (1976), e é a estes – que apenas anuncio agora – que dedicarei o último ponto do próximo capítulo.

Com eles e com a análise dos seus trabalhos, intentar-se-á articular os conceitos estudados de “objectificação cultural” de Richard Handler, “contra-memória” de Foucault ou “pós-memória” de Marianne Hirsch. Através das entrevistas realizadas com os artistas, que gentilmente cederam o seu tempo e as suas palavras, tentaremos também indagar as diferentes motivações e contextos familiares ou não

familiares que conduziram ao quebrar do silêncio da Guerra tanto tempo volvido sobre esta, bem como as novas relações com o público que estas novas obras possibilitam. Nesse sentido, pretender-se-á, por fim, interpelá-los para compreender qual a responsabilidade mnemónica dos artistas para tirar “o elefante do quarto” e fazer ouvir as vozes silentes ou silenciadas, assim como perscrutar o poder das fotografias de família, dos arquivos pessoais e da *memorabilia*.

5.2. Arte Contemporânea e Guerra Colonial Portuguesa: Manuel Botelho, Sandro Ferreira e Daniel Barroca

As fotografias da Guerra Colonial retiradas do álbum que era do seu próprio pai (figura 34).

As cartas transcritas de Manuel Rosa Simões, um antigo combatente. Do lado esquerdo, as fotografias de Guerra de um soldado com descrições entorpecidas (“Rebentamento de uma mina na Picada de Mocimboa do Rovuma. Morreu um furriel”) (figura 35) e do lado direito as mãos de um combatente que havia pertencido à cavalaria da guerra (figura 36).

As cartas trocadas entre um soldado e a sua mulher (figura 37).

Poderia ser o inventário dos arquivos pessoais que habitam, sem darmos por eles, num qualquer armário familiar. Mas estes são – numa descrição manifestamente sucinta – três trabalhos de três artistas portugueses, que se debruçam sobre a Guerra Colonial Portuguesa. Trabalhos distintos patentes nas exposições: *Uma Linha Raspada* de Daniel Barroca (2013), *EDP Novos Artistas*, exposição colectiva integrada por Sandro Ferreira (2013) e, por fim, *Cartas de Amor e Saudade* de Manuel Botelho (2011), respectivamente. A estes autores e aos seus trabalhos, olharemos com mais pormenor e a eles dedicaremos o trajecto final da dissertação.

5.2.1. Origens

Foram referidas estas exposições, mas poder-se-iam ter enunciado outras. Estes três artistas fazem parte, entre outros já aludidos no ponto anterior como Ana Vidigal ou Pedro Barateiro, de um conjunto de artistas contemporâneos portugueses cujo discurso – que não se restringe a uma obra isolada – versa sobre a Guerra Colonial Portuguesa. Volvidos quarenta anos sobre a Guerra, as motivações são invariável e inevitavelmente diferentes, tendo em conta que pertencem a gerações e a contextos familiares distintos, onde a Guerra pode ou não ter entrado directamente.

Manuel Botelho constitui o único destes três artistas que foi, efectivamente, contemporâneo da Guerra Colonial. Frequentava, afortunadamente, o último ano do curso de arquitectura quando o 25 de Abril colocou um ponto final numa guerra, que segundo o artista, foi vivida intensamente, “numa antecipação obsessiva que durou toda [a sua] juventude”.¹²

O silêncio, anunciado no ponto anterior, manifestado pelas artes plásticas quanto à Guerra Colonial, entre 1961 e 1974, bem como nos anos que se lhe seguiram prende-se, como afirma o artista, “com uma questão que está para além dos artistas e que tem a ver com a dimensão global e social na sociedade portuguesa”, e também com “a maneira como a sociedade portuguesa teve dificuldade em digerir (...) [a guerra] colectivamente”¹³. Nas palavras de Manuel Botelho:

“O porquê de não se ter falado logo, penso que tem a ver com uma grande dificuldade colectiva em assimilar aquilo. (...) Como é que as pessoas contra a Guerra e que fizeram o 25 de Abril para acabar com ela, podiam assumir a Guerra? É muito difícil fazer isto logo, num futuro imediato. É quase como se fosse preciso fazer um luto qualquer, uma distância para voltar a falar de uma coisa que as pessoas assumidamente, acham condenável.”¹⁴

Face a este silêncio ou silenciamento, o artista ressalta que “durante a Guerra Colonial, não se podia falar sobre a Guerra Colonial e quando a Guerra acabou, as pessoas não queriam falar nela já por outras razões”¹⁵. Atente-se que, não obstante, os primeiros trabalhos que realizou entre 1968 e 1969 e que falavam sobre o Maio de 68

¹² Via www.manuelbotelho.com. Último acesso no dia 20 de Outubro.

¹³ Entrevista realizada no dia 09-04-2014.

¹⁴ Entrevista realizada no dia 09-04-2014.

¹⁵ Entrevista realizada no dia 09-04-2014.

ou a Guerra do Vietname, queriam, efectivamente, versar-se sobre a Guerra Colonial. Não deixa de ser interessante observar que, debaixo da tampa silenciadora da Polícia Internacional e de Defesa do Estado, outros autores se apropriavam de outras Guerras para falar daquela que viviam ou em que viviam os seus contemporâneos. Com efeito, e regressando a Fernando Assis Pacheco, o seu livro *Câu Kiên: Um Resumo* de 1972, disfarçado pela toponímia vietnamita, falava, afinal, de Angola onde Assis Pacheco estivera entre 1963 e 1965. Com a publicação de *Catalabanza, Quilolo e Volta* de 1976, “em que os topónimos e vocabulário vietnamita de *Câu Kiên: Um Resumo* são substituídos pelos originais angolanos, [observamos que se constituía, deste modo] uma forma geracional, como o poeta fazia questão de sublinhar, de falar de Angola, falando do Vietname ou de Hiroxima.” (RIBEIRO, 2004: 211)¹⁶

Com efeito, embora Manuel Botelho se tenha debruçado sobre a Guerra Colonial, mais intensivamente a partir de 2008, o artista assume que esta nunca constituiu um corpo estranho no seu trabalho tendo também a guerra permanecido entranhada em si próprio, expressada sob diferentes ângulos. Se numa fase inicial, o artista expressava-se, insurgente, quanto a uma Guerra da qual foi contemporâneo e face à qual – entre o obsessivo receio de que esta também o levasse – se manteve sempre declaradamente contra; depois, por seu turno, nas palavras deste: “esvaziada a razão de ser da minha revolta original, pude entender uma outra dimensão que até aí permanecera na sombra. E comecei a olhar as pessoas e o que se esconde nos sulcos da pele. Descobri as armas que matam, o amor asfixiado nas cartas e aerogramas, o terror da morte”.¹⁷

O silêncio em torno da Guerra – aquele que, a pouco e pouco, se faz voz – aguçaria, inevitavelmente, a curiosidade da geração vindoura. Sandro Ferreira, filho da segunda geração e nascido em 1975, poderia ter, mas não tem, com a Guerra, uma relação familiar. A memória que herda da Guerra, segundo a distinção de Marianne Hirsch, de uma *pós-memória afiliativa* e outra *familiar*, constitui-se como a primeira: onde pertencem os “membros menos próximos da primeira geração ou da sua rede

¹⁶ Margarida Calafate Ribeiro refere ainda, como exemplos desta transposição da Guerra Colonial Portuguesa para outras Guerras, “as colectâneas *Hiroxima* e *Vietname*, organizadas por Carlos Loures e Manuel Simões e publicados respectivamente em 1967, a tradução para português de várias obras sobre o Vietname, diversos artigos da imprensa da época e os importante inquérito realizado por Cecil Woold e John Bagguley, *Vietname: os escritores tomam posição*, publicado em Portugal em 1968, onde treze intelectuais portugueses depõem” (RIBEIRO, 2004: 211)

¹⁷ Via www.manuelbotelho.com. Último acesso no dia 20 de Outubro de 2014.

relacional, mas que partilham, ainda assim, o legado do trauma e, portanto, a curiosidade, urgência e *necessidade* frustrada de conhecer um passado traumático” (HIRSCH, 2008: 114).

Sandro Ferreira, nascido um ano depois da proclamação da Democracia, é, deste modo, um “filho da guerra”, alguém, segundo Margarida Calafate Ribeiro, “para quem a guerra é já apenas uma representação. Ele não tem a titularidade da experiência, nem é autor do testemunho, mas é o herdeiro simbólico de uma ferida aberta sobre a qual elabora uma narrativa (...)” (RIBEIRO, 2013: 30).

Membro da segunda geração, e com vontade de fazer, segundo as palavras do artista “uma arqueologia das memórias”, Sandro Ferreira afirma que a sua grande influência e motivação proveio, por um lado, do seu interesse pelo cinema de guerra e pelas relações estabelecidas entre os seus protagonistas [“quando se é miúdo, estamos a levar constantemente com filmes da Segunda Guerra Mundial, filmes do Vietname e criamos uma proximidade com aquelas vivências fictícias que, no fundo, são semelhantes ao que eles viveram”]¹⁸. Por outro lado, o artista queria saber mais sobre esta Guerra que não lhe entrara em casa: queria “saber como se passou, quem estava contra quem, quem era os dois lados, quais as razões” e deste modo aprender “um pouco de História de Portugal que não se dá nas escolas”¹⁹. Não ter uma relação próxima com a Guerra em termos familiares poderá tornar mais fácil, segundo o artista, o acto de se debruçar artisticamente sobre ela, afirmando que a escavação da sua “arqueologia de memórias” se dá “sem ter medo do que (...) [vai] encontrar”²⁰.

Paradoxalmente e confrontando-se, intimamente, com o que vai encontrar, o caso de Daniel Barroca constituiu-se como um caso distinto dos dois anteriores, tendo ele coabitado com a experiência de guerra do seu próprio pai, e tendo a partir dessa experiência trabalhado com as fotografias pessoais deste. Nas palavras do artista:

“Eu agarro naquelas imagens, que são as imagens que o meu pai trouxe da guerra porque são as imagens que estão na minha vida, são as coisas que estão próximas de mim e com

¹⁸ Entrevista de dia 08-03-2014.

¹⁹ Entrevista de dia 08-03-2014.

²⁰ Entrevista de dia 08-03-2014.

as quais eu sinto que tenho uma afinidade. E é a partir delas, que eu me relaciono com a guerra e a história colonial”.²¹

Num caso de transmissão de “pós-memória” *familiar*, em que a transferência da memória da guerra se deu num contexto familiar, o artista afirma que as palavras que o pai lhe cedia sobre a Guerra Colonial, faziam parte de um processo “moroso”, havendo, inclusivamente, fotografias em casa, que habitando entre os álbuns de férias da família, constituíam, no entanto, as únicas fotografias das quais o seu pai nunca falava. Com efeito, embora não seja exclusivamente assim, tal como observado no caso de Sandro Ferreira, na “pós-memória da Guerra Colonial, o arquivo (...) e os próprios protagonistas estão presentes na casa familiar, o que, muito frequentemente, permite reconstruir uma história sem passar pelo testemunho do pai, seja porque esse testemunho não foi pedido, seja porque, mesmo quando não existe uma narrativa explícita por parte do progenitor, o silêncio sobre as dimensões mais traumáticas da experiência vivida por este se mantém como regra” (RIBEIRO, 2013: 31). Observamos, no entanto, que apesar de haver tendencialmente um silêncio da experiência vivida da guerra, no caso de Daniel Barroca, trabalhar artisticamente sobre estas fotografias – tirá-las do armário, fazê-las falar – tornou-se, entre pai e filho, nas palavras do artista, “arte” e “terapia” e simultaneamente, “uma forma de ir quebrando essa mudez”²².

5.2.2. O idioma dos arquivos pessoais: fotografias de família, objectos pessoais e *memorabilia*

Os três artistas que constituem o objecto de análise da dissertação – e que se enquadram num grupo mais alargado dentro do mesmo imaginário criativo formal e conceptualmente – trabalham, sobretudo, a partir da apropriação de arquivos – também públicos mas essencialmente privados – e outro tipo de *memorabilia* ou objectos pessoais. Na demanda, que urge, para recordar (e para, especialmente, não deixar esquecido) os episódios traumáticos da nossa história colectiva – e de compreender uma história que também, com frequência, coabita intimamente nas

²¹ Entrevista de dia 25-07-2014.

²² Entrevista de dia 25-07-2014.

nossas casas – constata-se que “os regressos do arquivo são frequentemente adjacentes à luta contra a amnésia e a anomia” (ENWEZOR, 2008: 37).

Tal como sugerido por Enwezor, surge um intensificado sentido de urgência no acto de recordar e comemorar nas sociedades em que os códigos de comunicação se haviam encontrado historicamente instáveis ou impedidos pela repressão estatal. São condições, segundo o autor, que “podem produzir uma tendência excessiva para uma colectivização da memória, exercícios de melancolia em massa” (*idem, ibidem*). E, no decorrer da urgência de lembrar, “diários são publicados, imagens proibidas anteriormente emergem das caves, filmes dissidentes vêm à superfície testemunhos de vítimas são heroicamente reeditados, sótãos são inspeccionados, caixas desenterradas” (*idem ibidem*).

Daniel Barroca, na demanda de compreender a [sua] história de guerra, começou a trabalhar com as fotografias do álbum do seu pai. Nas palavras do artista:

“(…) Eu sempre vivi com o meu pai, fui educado por uma pessoa que esteve na guerra e que é uma pessoa que claramente foi marcada pela guerra. Há ali uma falha qualquer, no silêncio, na forma de evitar o assunto. Ou seja, eu sempre tive essas fotografias da Guerra, elas sempre estiveram super disponíveis, eles nunca me esconderam essas imagens. Eu vejo-as desde que eu nasci quase. Elas têm o mesmo estatuto que as fotografias das férias. Estão os álbuns todos juntos e eu vejo ali aquelas imagens. Só que aquelas imagens eram as imagens sobre as quais o meu pai nunca falou”.²³

Para Barroca, a transmissão da memória da Guerra Colonial, ocorreu ao nível da família, até porque, como salienta “ela [a memória da Guerra] nunca passou para o espaço público, de facto”²⁴. “Em conversa com uma amiga”, relata:

“[ela] estava a dizer-me que a geração das pessoas que passaram pela Guerra, que são as pessoas que têm a marca da Guerra, esses são os que têm as cicatrizes, são os que têm as marcas físicas da Guerra. E a geração seguinte é geração dos fantasmas. É a geração que não esteve lá, que não viu nada mas que tem isso na sua vida. Que é atravessada por esse fantasma. Eu acho que trabalhar com as imagens tem a ver com isso”²⁵.

Nesta resolução de fantasmas colectivos e familiares, o artista considera que a sua primeira preocupação residia em resolver as suas inquietações familiares: “(…) Eu

²³ Entrevista de dia 25-07-2014.

²⁴ Entrevista de dia 25-07-2014.

²⁵ Entrevista de dia 25-07-2014.

estou primeiro preocupado comigo. Eu sou a trabalhar com o meu pai, eu estou a trabalhar com coisas que eu preciso de compreender”²⁶. Deste modo, a apropriação de um arquivo pessoal – como era o álbum fotográfico do pai que habitava, mudo entre as outras fotografias – consistia numa forma de resgatar do silêncio estas imagens, as suas inquietações e o seu próprio pai. Nas palavras do artista: “nunca me passou pela cabeça, até há bem pouco tempo ir ao arquivo militar à procura de coisas; o que eu tinha para resolver estava ali em minha casa. A caixa de Pandora estava ali mesmo à minha frente, sempre esteve ali”²⁷.

Foi, curiosamente, ao Museu Militar que Manuel Botelho, por seu turno, se dirigiu quando se apercebeu de que aquilo que queria falar, já não era “pintável” e que, nas palavras do artista “precisava de alargar-[se], conhecer alguma coisa diferente, largar a pintura”²⁸. O primeiro arquivo de que se apropriou, era efectivamente, um arquivo público: as armas do Museu Militar usadas dos dois lados das três frentes de guerra, que fotografou, com uma composição e rigor museológico, e cujas fotografias (figura 39) viria a expôr no Museu de Arte Contemporânea, em Elvas.

“Mas depois”, relata, “a partir (...) [da] minha ida obsessiva à feira da [onde ia todos os sábados, ao longo de uns anos], fui adquirindo muitas outras coisas”²⁹. Reunindo desde velhas fardas [que viria a utilizar na série *confidencial/desclassificado: emboscada*], a isqueiros, objectos e “outras coisas da família”, Manuel Botelho, tornou-se, nas palavras deste “uma espécie de coleccionador de memorabilia”³⁰. Posteriormente aos objectos, vieram para o artista, a compra dos aerogramas – a correspondência aérea trocada entre as famílias na Metrópole e os elementos das tropas da Guerra Colonial. Quanto àquelas que partilha em *Cartas de Amor e Saudade*, Botelho relata: “Comecei a perceber [que na banca de uma vendedora da feira da Ladra] havia aquela troca de cartas. E depois comecei a comprar mais cartas daquelas, mais cartas daquelas... Até que comprei todas as que eles trocaram (...) E foi uma coisa miraculosa eu ter reunido aquele arquivo particular.”

²⁶ Entrevista de dia 25-07-2014.

²⁷ Entrevista de dia 25-07-2014.

²⁸ Entrevista de dia 09-04-2014.

²⁹ Entrevista de dia 09-04-2014.

³⁰ Entrevista de dia 09-04-2014.

Segundo João Pinharanda, “podemos descodificar o valor sentimental dessas cartas de amor, que é intenso, mas percebemos a mediania da sua densidade psicológica, do seu valor literário e histórico, fatalmente determinadas pela fragilidade cultural e política de ambos os intervenientes” (PINHARANDA, 2011: 11). Na correspondência entre Nando e Lenita, a que intimamente temos acesso, “os protagonistas escreveram-se, longamente, dois anos intensos de “extensas”, “iguais”, “ridículas” cartas de amor”, num tom que se “aproxima mais da cançoneta popular, cronologicamente coincidente com a época histórica para que estas cartas remetem” (*idem, ibidem*).

Manuel Botelho parece não ser o único dos três artistas sobre os quais os aerogramas exercem um grande fascínio. Com efeito, é também um conjunto de cartas, trocadas entre um combatente e a sua mulher, que constitui uma das três peças de *Rosa Sobre Rosa* de Sandro Ferreira. A curiosidade e urgência em saber mais, sentida pelo artista – que caracterizará, segundo Hirsch, alguns dos portadores da transferência da pós-memória *afiliativa* – levou-o, à semelhança de Botelho, a coleccionar, arrebatado, arquivos e objectos pessoais, que as pessoas, nomeadamente familiares de combatentes da Guerra Colonial, lhe iam cedendo. Sobre o conjunto de cartas trocadas entre um combatente e a sua mulher – anunciado no início do capítulo – o artista relata que estas partiram da apropriação do conteúdo de uma mala que o pai de uma amiga trouxera de Angola, quando estivera na Guerra Colonial. Ao encontrar três diários do antigo combatente, bem como uma série de cartas trocadas com a mulher [“tinha as cartas numa caixa, todas dobradas, da *um* à *cento e tal*, escrito ‘recebido em’, ‘respondido em’, tudo organizadinho”³¹], decidiu compilar a correspondência deste casal separado e em dupla guerra (“Rosa, mais uma vês te peço que não me chateies, e que me *deiches* em *páz*, para não arruínares a minha vida, mais do que, o que, ela já está.”) num pequeno livro, concebido pelo próprio e apresentado na exposição *EDP Novos Artistas*.

No entanto, embora haja nestes aerogramas, ao contrário dos de Botelho, vestígios de “drama” e “ruptura”, “do que nestas cartas se fala é [também, à semelhança das primeiras] da saudade e da falta, do ciúme e do silêncio, do sonho de um futuro próximo e diverso” (PINHARANDA, 2011: 11), em coadunância com os

³¹ Entrevista de dia 08-03-2014.

dois pólos que se viviam, entre o desespero da guerra sentido pelos soldados numa das frentes da guerra e o silêncio (e a incomunicação) que sobre ela chegava às vidas, sobretudo das mulheres, que na Metrópole permaneciam quotidianamente em permanente sobressalto. A correspondência recolhida pelo artista, de uma trivialidade passível do esquecimento, ao ser, por fim, declamada, na mesma exposição pelo actor Isaac Ferreira, tornou-se, nas palavras de Sandro Ferreira, possuidora de “uma força maior porque (...) ela está cheia de erros, erros ortográficos e uma pontuação muito estranha, mas lida... ela está bem (...) Ganha uma segunda vida.”³²

Além da segunda vida inevitável e da re-semantização que sofrem estas cartas trocadas – conceitos a que atentaremos com mais pormenor no último ponto – aquando expostas, as fotografias da família de Barroca ou a correspondência amorosa de Botelho e Sandro Ferreira como vestígio de uma guerra, “ao contrário de imagens públicas de atrocidade, (...) tendem a diminuir a distância, resolvem a separação, e facilitam a identificação e afiliação” (HIRSCH, 2012: 38). Como afirma Marianne Hirsch, “as estruturas *familiais* de mediação e representação facilitam os actos afiliativos da pós-geração. O idioma da família pode tornar-se uma *língua franca* acessível para facilitar identificação e projecção, reconhecimento, para além da distância e da diferença (...), [o que] explica a perserverança das fotografias de família e das narrativas de família nos media artísticos na sequência de um trauma” (idem: 39).

Marianne Hirsch tem, nesse sentido, uma interessante descrição da sua visita ao *United States Holocaust Memorial Museum* em Washington D.C. Intentava-se, neste museu, representar a vida antes do Holocausto através de imagens fotográficas, que nos possibilitavam “considerar especificamente o poder das imagens como agentes da pós-memória” (HIRSCH, 2008: 112). Para além das fotografias de “artistas famosos bem como intelectuais banidos pelos Nazis, assassinados ou forçados”, (...) o arquivo fotográfico do museu continha “tantos albúns fotográficos quanto conseguia (...) catalogando cuidadosamente e datando os aniversários, saídas em família e fotografias de escola de aleatórias famílias judias do pré-guerra” (HIRSCH, 2008: 112).

³² Entrevista de dia 08-03-2014.

A sua primeira reacção perante a opção imagética do museu, semelhante à de muitos outros visitantes, foi a de espantar-se com o quão rica e variada era a vida que fora destruída. Nas palavras de Hirsch: “‘Vejam, vejam, vejam’, oiço as pessoas a dizer à minha volta, ‘nós temos uma fotografia exactamente como esta no nosso álbum!’”. Ou ‘olha, parece-se mesmo com a avó!’ Interessantemente, nos minutos que passo na sala, observo que esta identificação facilmente transcende a identidade étnica e a história familiar” (HIRSCH, 2008: 252).

Com efeito, trabalhar com a apropriação e subsecutiva exposição de arquivos, públicos ou pessoais, retirados de um contexto de um evento traumático, como o Holocausto – acima descrito por Hirsch – e neste caso especificamente, a Guerra Colonial Portuguesa, possibilita uma nova e interessante forma de identificação com o que está exposto, particularmente por parte de quem experienciou directamente a Guerra ou por parte da geração da transmissão de uma pós-memória *familiar*. Por um lado, há o sentido de reconhecimento com o arquivo pessoal, nomeadamente no entendimento do idioma da família, que, como acima referido por Hirsch, “facilmente transcende a identidade étnica e a história familiar”. Por outro lado, há outro tipo de identificação que se dá entre os trabalhos artísticos que versam uma experiência traumática colectiva e quem experienciou esse trauma, nomeadamente no confronto com as vozes – que como a sua – fora há tanto tempo silenciada, esquecida, interdita.

Sandro Ferreira considera que, nesse sentido, se constituem, geracionalmente, experiências distintas em quem visita a exposição, reconhecendo que quem experienciou a guerra “vai ver [as suas peças] de uma forma completamente diferente (...) [do que os mais novos]”. Deste modo, relata o episódio passado numa das suas exposições, onde uma das peças expostas era constituída por um tabuleiro de jogo construído a partir de um mapa de “Portugal Insular e Ultramarino” que assinalava as antigas colónias. Segundo o artista, um dos visitantes da exposição, que era também um antigo combatente que estivera na Guiné, depressa interagiu com ele e com a peça exposta (“chegou lá e disse “estive aqui, estive ali” e depois começa a desbobinar”³³), num processo de reconhecimento que trespassa a experiência estética (“ele não está preocupado que aquilo seja uma peça de arte.³⁴”), transpondo quase literalmente, aquilo a que Roland Barthes chamou de *ça a été* ou “ter estado lá”.

³³ Entrevista do dia 8-3-14.

³⁴ Entrevista do dia 8-3-14.

Manuel Botelho, por sua vez, relata, curiosamente um episódio similar ocorrido numa exposição no Museu de Arte Contemporânea de Elvas, onde expôs, entre outros trabalhos, os arquivos da RTP que continham as mensagens de Natal – a que chamou “Inventário: Mensagens de Natal” (figura – enviadas dos soldados para as suas famílias. Nas palavras de Botelho:

“Havia, [no paiol do Museu de Arte Contemporânea de Elvas], uma sensação de espaço religioso incrível. A entrada era uma zonazinha pequenina, onde estava uma televisão e onde eu pus esse vídeo a trabalhar. E havia um guarda que era um ‘gajo’, desses ‘Securitas’ ou desse género, assim muito grande.. E quando eu pus o vídeo, o homem quase desatava a chorar. Porque aquilo era a experiência dele. Aquilo era uma alusão directa a qualquer coisa que ele viveu. É evidente que este tipo de universo despoleta nas pessoas memórias e pensamentos que não são só as coisas estéticas, não é?”³⁵

Aquando questionado sobre estas relações que se estabelecem entre inesperadas plateias e os arquivos em torno da Guerra Colonial com que trabalham estes artistas, Daniel Barroca sugere que há, efectivamente uma “relação muito emotiva” que se deve ao facto de que “está tudo por resolver”, acrescentando que “este país precisava de fazer uma espécie de terapia colectiva sobre esse assunto, as pessoas falarem sobre esse passado, meterem as coisas cá para fora”³⁶. Sobre as Mensagens de Natal, numa entrevista cedida a Sónia Vespeira de Almeida, Manuel Botelho afirma que, nestas gravações, “os soldados [estavam] a falar sem dizer nada, que para mim é a imagem bem acabada desse obscurantismo e dessa incomunicação, do atabafamento desse assunto durante anos (...) Através de uma coisa onde aparentemente se fala, é do silenciamento que eu estou a falar. Eu tenho estado preocupado com as cicatrizes (...) Interessa-me o soldado que esteve caladinho e aguentou. Que veio de lá sem uma perna com os neurónios todos escangalhados” (ALMEIDA, 2012: 50)

Como afirmado por Sónia Vespeira de Almeida, “a nação é desafiada, reinterpretada, incorporando outras geografias e disseminando sentidos alternativos, (...) [sendo que] o debate da identidade nacional através do império traz à colação a subalternidade “doméstica”, as “cicatrizes”, o povo “subexposto”, dando voz voz ao “soldado calado” invocado por Manuel Botelho” (*idem, ibidem*). Nesse sentido,

³⁵ Entrevista de dia 9-4-14.

³⁶ Entrevista de dia 25-07-2014.

Manuel Botelho constitui-se como um dos artistas – como sugerido no capítulo anterior – que trabalha para desobscurecer as *contra-memórias* da guerra, possibilitando alternativas ideológicas e políticas às anteriores – frequentemente hegemónicas – historicizações do passado. E os trabalhos de Daniel Barroca e Sandro Ferreira encontrar-se-ão numa linha semelhante: artistas da *pós-memória* que trabalham dando voz à geração que, efectivamente, sofreu o trauma da guerra – a geração da cicatrizes, como se lhe referiu Barroca – para que libertos da ferida aberta da primeira geração, a possam resgatar do silêncio e do esquecimento.

5.2.3. Responsabilidade dos artistas: a incumbência da memória

Atentando ao parágrafo anterior, estes artistas parecem enquadrar-se na categoria sugerida no segundo capítulo do *artista como objectificador*. Com efeito, Manuel Botelho, Sandro Ferreira e Daniel Barroca, trazem características de ambos os paradigmas de Hal Foster, já referidos: o *artista-etnógrafo* e o *artista-arquivista*. Por um lado, é à semelhança do primeiro arquétipo, também “em nome do outro cultural/ou étnico por quem (...) [estes artistas] mais frequentemente, luta[m]” (FOSTER, 1996: 173), situando-se, de igual modo, no campo do outro, particularmente, neste caso, no campo do “outro cultural (...): o pós-colonial [e] o subalterno” (FOSTER, 1996: 262), recuperando e iluminando as vozes silentes – entre as lamentações das mulheres inscritas nas correspondências, “o soldado calado” de Botelho ou as fotografias mudas da casa de Barroca – do discurso dominante. Por outro lado, estes artista, assumindo a acepção, de Gonzalez e Torres, do impulso artístico do arquivo, fazem parte de “uma renovada versão do trabalho plástico [que] postula uma reivindicação da memória histórica, tanto individual como colectiva” (2012: 6), apropriando-se de arquivos, predominantemente, privados para resgatar determinadas lembranças “subsumidas na forma hegemónica, ganhadora, que reescreveu a História” (GODINHO apud SIMÕES, 2012: 51).

Constituem-se como *artistas-objectificadores*, porque através das suas apropriações, estes artistas passam por um processo de identificação e selecção de determinados traços – como lhe chamava Handler – mas desta vez, absolutamente triviais, mergulhados no inescrutável da sua subalternidade – da cultura nacional, para

os coleccionar, isolar e, por fim, expôr. Tal como afirmado no segundo capítulo, “seleccionar aspectos do mundo social como traços, e depois isolá-los num novo contexto – fotografá-los, inscrevê-los, representá-los em palco, confiná-los a um museu – muda, necessariamente, o significado que esse traços têm” (HANDLER, 1988: 77). Deste modo, estes “artistas posicionam-se criticamente perante as lógicas hegemónicas do Estado, afastando-se do tom, por vezes celebratório, da cultura nacional” (ALMEIDA, 2012: 50), e assim nos confrontando, como espectadores, à inevitabilidade de outras leituras e outras vozes. As apropriações arquivísticas destes artistas ganham, efectivamente, uma ressemantização – ao serem descontextualizados e recontextualizados – e uma segunda vida: a possibilidade de serem, finalmente e devidamente, perscrutadas com um olhar diligente e renovado.

Sandro Ferreira considera que, embora “os artistas, se calhar não (...) [sejam] as pessoas mais indicadas para perpetuar a memória que hoje em dia se quer fiável (...) [ao poderem] (...) vir a manipular as informações para se criar uma peça, (...), [por outro lado], ao mesmo tempo ajudam”.³⁷ Nesse sentido, considera que trabalhar sobre a Guerra Colonial permite “fazer com que as pessoas olhem para essa questão e mesmo as pessoas que a viveram, sintam que alguém repara nelas”, acrescentando, a propósito da compilação da correspondência no livro *Adeus Vai pela Sombra* que “se elas [as cartas expostas e compiladas] não estivessem aqui, ninguém mais as ia ler”³⁸, permitindo, a sua edição, manter viva a memória deste soldado e desse modo, simbolicamente, homenagear todos os outros, que se mantiveram, à semelhança do soldado de Botelho, “calados”.

E é, também, este processo de ingressão de uma primeira para uma segunda vida, em que se dá “uma transvaloração do obsoleto, do engano, (...) do defunto” (KIRSHENBLATT-GIMBLETT), que nos permite agora olhar, mais vigilantes, para estes arquivos pessoais, como preciosos vestígios, e essencialmente, como testemunho de um passado histórico. E, se nas cartas de Sandro Ferreira, se homenageia o soldado que parte, por seu turno, na correspondência apropriada por Manuel Botelho, entre Nando e Lenita, em *Cartas de Amor e Saudade*, podemos, por outro lado, atentar não só às palavras das mulheres que, permaneciam na Metrópole, mas à incomunicação entre os dois, de um lado sobre a brutalidade da guerra, do outro

³⁷ Entrevista de dia 08-03-14.

³⁸ Entrevista de dia 08-03-14.

sobre uma pátria silenciosa, de meias-palavras, desconhecimentos, eufemismos. Tem-se, deste modo, na apropriação e subsequente exposição destes arquivos e objectos pessoais do período da guerra, acesso a um conjunto de “vestígios” que são, nas palavras de Manuel Botelho “directos, palpáveis, verdadeiros (...) “não são ficções, não são invenções, não são elocubrações”³⁹, funcionando estes vestígios como fonte recorrente do trabalho destes artistas.

Aquando questionado sobre a responsabilidade dos artistas quanto ao resgate e ou à perpetuação de determinadas memórias, Manuel Botelho⁴⁰ afirma: “ainda bem que há alguns artistas que assumem isso. Agora não é obrigatório os artistas todos assumirem isso. (...) O que eu penso é que é muito mau quando nenhum artista assume isso. Isso é que eu acho que é um bocado aflitivo”⁴¹. Daniel Barroca, por seu turno, atesta que os artistas têm em si, talvez, “a responsabilidade de resolver alguma coisa”⁴². Nas palavras do artista:

“(...) Recuperar por recuperar também não vale de grande coisa. Não vale de grande coisa só trazer os fantasmas do passado para eles andarem à solta a infernizar-nos a vida. Eu acho que os artistas são aqueles que se calhar sabem lidar com esses fantasmas de alguma maneira e sabem resolver coisas nesses fantasmas que faz com que possamos olhar para o futuro. Mas eu acho que sim, que os artistas têm essa responsabilidade. E os académicos, aqueles que pensam...”⁴³

Se para Manuel Botelho, “o problema é quando nenhum artista assume [o trabalho de resgatar do esquecimento, a memória]” e não se cumpre aquilo a que Primo Levi, referido por Margarida Calafate Ribeiro, chamou de “dever da memória”, numa transferência entre quem testemunha e quem ouve esse mesmo testemunho, Daniel Barroca, por seu turno, considera que, mais do que recuperar a memória, se deve resolver os fantasmas que dela ou da sua ausência advêm, de modo a poder-se

³⁹ Entrevista de dia 09-04-2014.

⁴⁰ Manuel Botelho inaugurou, pela altura da recta final desta dissertação, uma nova exposição com referência ao conflito colonial, patente entre dia 24 de Setembro e 16 de Janeiro no Pavilhão Preto do Museu da Cidade em Lisboa e entre dia 20 de Setembro até dia 11 de Janeiro na Galeria do Parque, em Vila Nova da Barquinha. “Confidencial/Desclassificado: Missa Campal” confronta, por um lado, fotografias do período da Guerra apropriadas de álbuns privados que interagem com figuras religiosas que observam, impotentes, ou participam nas paisagens coloniais. Por outro lado, esta exposição apresenta uma colecção de fotografias de estandartes militares, cujo conjunto, serial, de grande dimensão e composição rígida parece evocar as fotografias das armas de guerra que Manuel Botelho apresentara em 2008 em “Confidencial/Desclassificado I: inventário”.

⁴¹ Entrevista de dia 09-04-2014.

⁴² Entrevista de dia 25-07-2014.

⁴³ Entrevista de dia 25-07-2014.

olhar o futuro. Esta ideia sugerida pelo artista parece evocar a ideia de “trabalho de memória” de Paul Ricoeur, através da qual o autor propõe um equilíbrio entre o esquecimento e a memória, para que, sem fugas, “fantasmas a atormentar-nos a vida”, nem recordações obsessivas, o passado possa dar lugar ao futuro.

Paul Ricoeur, curiosamente referido na entrevista realizada a Daniel Barroca, sugere um “trabalho de memória” [“através de um processo que comparou com o «trabalho de luto»” (PIMENTEL, 2007, n.p.)] de modo a permitir que o passado dê lugar ao presente e ao futuro. Esse trabalho de memória, deve, segundo a historiadora Irene Pimentel, dominar, simultaneamente, a arte da memória e a arte do esquecimento. Com efeito, “História e memória só podem ser apreendidas com o esquecimento, mas este reveste duas formas: a negativa, do esquecimento irreversível, que corresponde à perda de documentos, ao silêncio, à omissão dos espaços de memória; e a positiva, que é a própria condição da memória” (*idem, ibidem*).

Com efeito, a construção de lugares de memória – como são as obras que estes artistas encerram – “tal como os museus (...) e os arquivos” (*idem, ibidem*) permite recordar e também esquecer, porém, com um “esquecimento de «reserva»”, o esquecimento positivo que é “próprio da condição da memória” (*idem, ibidem*). Estas obras de que temos vindo a falar têm, deste modo, “a capacidade de preservar e possibilitar a luta, tanto contra a amnésia destrutiva, como contra a recordação permanente e obsessiva” (*idem, ibidem*), lembrando-nos, por fim que apesar de ser “preciso tempo para lembrar o que não é passível de ser esquecido” (PERALTA, 2011: n.p.), é também preciso esquecer, ordenar e domesticar os fantasmas, para poder, por fim, lembrar.

•

Terminaremos, por fim, este capítulo, com uma referência a uma das obras dos três artistas entrevistados. O trabalho de Sandro Ferreira, a que, por agora, não daremos nome, anunciado no início deste ponto, é segmentado, por sua vez, em três trabalhos distintos.

Um dos três segmentos (a que chamou *Confronto*) constitui-se por um conjunto de fotografias do período da Guerra Colonial – onde o texto (uma legenda absolutamente trivial, abnegada) que, originalmente, habitava a parte de trás dessas,

aparece, sobre elas, sobreposto – provenientes de João Rosa Alves, comissão em Moçambique. O segundo trabalho – a que chamou de *Ruptura* – é composto, como já enunciado anteriormente – pela correspondência (compilada no livro *Adeus vai pela Sombra*) entre Manuel Rosa Simões, soldado em Angola, e a sua companheira da Metrópole. O terceiro trabalho (*Ausência*), por fim, é um vídeo onde as mãos de um soldado – António Rosa Santos, comissão na Guiné – que sofria de Alzheimer, aparecem intercaladas como os seus objectos pessoais trazidos do Ultramar.

A esta tríade, Sandro Ferreira, deu o nome de *Rosa subRosa*. Por um lado, porque embora estes três soldados não tivessem nenhuma relação familiar entre eles (tendo, inclusivamente, participado nos três distintos teatros de guerra), continham todos, a palavra Rosa no seu nome. Por outro lado, porque, segundo o artista, *sub rosa*, literalmente *sob a rosa* é uma expressão, vinda do latim, e que provém da antiga associação das rosas com a ideia de confidencialidade. Desse modo, os tectos das salas dos banquetes romanos eram decorados com rosas para lembrar os convidados que o que era falado sob a influência do vinho, tornar-se-ia também, *sub rosa*, ou seja confidencial, secreto, privado.

Segundo Sandro Ferreira, a escolha deste nome para o conjunto das suas peças, nesta analogia, prende-se precisamente com o facto de muitas memórias de guerra estarem ainda debaixo de um certo secretismo e fechamento. Paradoxalmente, ao desempoeirar estas memórias, expondo-as e atribuindo-lhes um novo capital simbólico, o artista está a tirá-las debaixo dessa – já referida – confidencialidade. Com efeito, o que estes artistas que se debruçam sobre o período da Guerra Colonial fazem, evocando nomes, correspondências, fotografias omissas é resgatar as memórias dos segredos e dos armários fechados, e, ressignificando-as, torná-las num *lugar de memória*. Com estes artistas e o seu olhar – e agora também o nosso, mais desperto e vigilante – começamos a retirar as rosas do tecto da confidencialidade e a expulsar, recordando Zerubavel (2006), “o elefante do quarto”, tornando-o parte do discurso público, para que, manobrando o passado, entre o recordar o esquecer, possamos dar lugar ao futuro.

CONCLUSÃO

Esta dissertação, como viagem entre conceitos, artistas e autores que nos conduziria, por fim, até ao trabalho de Daniel Barroca, Manuel Botelho e Sandro Ferreira, surgiu com o intuito de compreender as motivações, escolhas e práticas processuais das manifestações artísticas contemporâneas portuguesas em torno do período da Guerra Colonial, interpelando o papel dos arquivos e da arte como ferramenta para lembrar.

As leituras, a redacção, bem como as – muito fecundas – conversas com os artistas, permitiram-nos compreender alguns pontos que sintetizaremos, observando retrospectivamente, os últimos cinco capítulos. Em primeiro lugar, que os artistas portugueses, sobre os quais recaiu o foco da dissertação, empregam à semelhança dos adivinhadores da arte propostos no artigo “The Art Diviners” de Arnd Schneider, uma crítica subjacente ao modo de representação da história. Com efeito, confirmou-se, com um olhar mais atento aos seus trabalhos e às suas palavras, que estes artistas têm características tanto do paradigma de “etnógrafo” como o de “arquivista” definidos por Hal Foster (em 1996 e 2004, respectivamente), podendo efectivamente, apropriando-nos da noção de Richard Handler de *objectificação cultural*, enquadrá-los numa categoria de *artista-objectificador*. Assim sendo, estes artistas constituem-se como objectificadores da cultura no sentido em que exploram narrativas alternativas para a representação da História, apropriando-se de objectos e arquivos pessoais do período da Guerra – como fotografias, no caso de Barroca, ou correspondências particulares como fizeram Botelho e Sandro Ferreira – que seleccionam, expõem e nos apresentam, deixando a trivialidade com que eram revestidos para lhes conceder uma “segunda vida” e um acrescido capital simbólico.

A arte pode, deste modo, tornar-se uma ferramenta para iluminar recordações, fazer lembrar e actuar sobre o branqueamento das memórias que se querem omissas, caladas, tornando-se, à semelhança do termo usado pelo historiador Pierre Nora como “lugares de memória”. Nesse sentido, e recordando que dois dos nossos três artistas nasceram em 1975 (Sandro Ferreira) e 1976 (Daniel Barroca), fazendo parte da geração que não experienciou, em primeira mão, a Guerra Colonial Portuguesa, pareceu inevitável recorrer ao conceito de *pós-memória* de Marianne Hirsch (as formas de memória transmitida à segunda geração), bem como atentar à distinção

feita pela autora, de uma *pós-memória* “familiar” difundida pela família como no caso particular de Barroca, e uma “afiliativa” – como a de Sandro Ferreira, cujo trabalho, embora sem a transmissão das memórias de guerra no contexto familiar, partiu de uma necessidade urgente de, como membro da segunda geração, compreender um evento traumático colectivo que se lhe antecedeu. Por fim, através do trabalho de Manuel Botelho – o único dos três artistas que foi, efectivamente, contemporâneo da Guerra – aproximámo-nos dos conceitos de *memória popular* e *contra-memória* de Foucault, conceitos que traduzem a opção tomada por estes artistas que, ao fugir de uma representação hegemónica ou institucionalizada do passado histórico da Guerra Colonial, tentam desconstruí-la e (re)documentá-la, oferecendo-nos novas vozes e novas possibilidades de leitura.

Para compreender a maneira como se enquadraram e enquadram contemporaneamente as artes plásticas, na sua relação com a Guerra Colonial, confrontaram-se realizadores, escritores e artistas, encontrando-se como limitação a quase inexistência de bibliografia directamente relacionada com o papel das artes plásticas na sua relação com a Guerra Colonial Portuguesa, destacando-se como afirmado na introdução, o artigo “Os Netos que Salazar Não teve”: Guerra Colonial e memória de segunda geração” (2013) de Margarida Calafate Ribeiro e António Sousa Ribeiro, que, embora não tenha como foco as artes plásticas, salienta-se por centrar essencialmente a *pós-memória* dos herdeiros da Guerra, bem como as suas contemporâneas representações culturais.

As conversas com os artistas permitiram-nos concluir que, partindo de motivações e contextos geracionais distintos, as suas manifestações artísticas contribuem como terapia familiar ou colectiva num país que, em particular no campo das artes plásticas, tanto se silenciou ou foi silenciado quanto à temática da Guerra Colonial Portuguesa. Com efeito, o impulso do arquivo de que padece, contemporaneamente a arte contemporânea incide, paradoxalmente, na prática do “desarquivo”: o acto de tirar do armário, de colocar sobre a mesa, e de, como reforçado ao longo da dissertação, tirar finalmente o elefante do quarto, que ocupando tanto espaço, impedia também as palavras e os gestos criativos. A apropriação e subsequente exposição de arquivos e objectos pessoais do período da Guerra, em particular, permite, actualmente, não só um novo público, como uma forma de identificação com as peças que transcende as

diferenças que residem nos divergentes contextos geracionais e histórias familiares dos espectadores. Estas fotografias, cartas e diários apropriados pelos nossos artistas, tornam-se assim, poderosas ferramentas, que outrora obsoletas e esquecidas na sua trivialidade, resistem agora, simbolicamente e efectivamente – expostos e interpelados com um novo olhar – contra o esquecimento.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Inês Thomas de, s.d., “Terra de Ninguém” de Salomé Lamas”. Disponível em <<http://www.berlinda.org/pt/reportagens/filmes/terra-de-ninguem-de-salome-lamas/>>
- AMADO, Miguel (ed.), 2012, *Confidencial/Desclassificado*, Lisboa, Fundação PLMJ
- ALMEIDA, Sónia Vespeira, 2012, "Que nação é esta? Tramas identitárias nas artes visuais portuguesas", *Visualidades*, Goiânia, v.10, nr. 1, 39-61
- ALEGRE, Manuel, 2000, *Praça da Canção; O Canto e As Armas*, Lisboa, Publicações Dom Quixote
- APPADURAI, Arjun, 2003, “Archive and Aspiration”. Disponível em <<http://archivepublic.wordpress.com/texts/arjun-appadurai/>>
- BETHENCOURT, Francisco, 2003, “Desconstrução da memória imperial: literatura, arte e historiografia”, RIBEIRO, Margarida Calafate, FERREIRA, Ana Paula (ed.), *Fantasma e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*, Porto, Campo das Letras
- BRITO, José Maria Brandão de, ROSAS, Fernando (dir.), 1996, *Dicionário de História do Estado Novo*, volume I, Lisboa, Círculo de Leitores
- BOTELHO, João, 2001, Sem título, TEIXEIRA, Rui de Azevedo (org), *A Guerra Colonial: Realidade e Ficção*, Lisboa, Editorial Notícias
- CLIFFORD, James, 1988, “On Collecting Art and Culture”, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge, MA: Harvard University Press
- CRUZEIRO, Maria Manuela, 2004, “As mulheres e a Guerra Colonial: Um silêncio demasiado ruidoso”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 31-41
- DERRIDA, Jacques, 2001 (1995), *Mal de Arquivo: Uma Impressão Freudiana*, Rio de Janeiro, Dumará
- DIAS, José Fernandes, 2001, “Arte e Antropologia no século XX: modos de relação”, *Etnográfica* Vol. V, pp 103-129
- ENWEZOR, Okwui, 2008, *Archive Fever: uses of Document in Contemporary Art*, Gottingen: Steidl, New York: International Center of Photography
- FOSTER, Hal, 1996, *The return of the real: The Avant-Garde at the end of century*, Cambridge, MIT Press
- Garde at the end of century*, Cambridge, MIT Press

- FOSTER, 2006 [1996], “O artista como Etnógrafo”, *Portugal Não é Um País Pequeno - contar o "império na pós-colonialidade"*, Lisboa, Cotovia, tradução de Manuela Ribeiro Sanches
- FOUCAULT, Michel, 1977, *Language, counter-memory, practice : selected essays and interviews*, Bouchard, Donald F. (ed), New York, Cornell University Press
- FREUD, Sigmund, 1989 (1919), “O Sentimento de Algo Ameaçadoramente Estranho”, *Textos Essenciais sobre Literatura, Arte e Psicanálise*, Mem-Martins, Publicações Europa América, 209-242
- GIBBONS, Joan, 2007, *Contemporary Art and Memory: Images of Recollection and Remembrance*, New York: London, I.B. Tauris
- GODFREY, Mark, 2005, “Photography lost and found: On Tacita Dean’s *Floh*”, *OCTOBER* 114, 90–119
- GOMES, Kathleen, 2008, “Geoffrey Batchen acha que o seu álbum de família deveria ser público”, *P2, Jornal Público*, 11 de Junho, 8-9
- GONZALEZ, José, TORRES, Estrela, 2012, "El objeto como testimonio. Cuando el artista se convierte en antropólogo", *Revista de Antropología Experimental*, 12, Monográfico: El acto creativo y el arte. Universidad de Jaén (Espanha), 3-11.
- GUERRA, João Paulo, 1994, *Memórias das Guerras Coloniais*, Lisboa Edições Afrontamento
- GUMPERT, Lynn, 1994, *Christian Boltanski*, Paris, Flammarion
- HANDLER, Richard, 1988, *Nationalism and the Politics of Culture in Quebec*, Madison, The Wisconsin University Press
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara, 1998, *Destination Culture, Tourism, Museums and Heritage*, Berkeley, University of California Press
- HIRSCH, Marianne, 1997, *Family Frames: photography narrative and postnarrative*, Harvard, Harvard University Press
- HIRSCH, Marianne, 2008, “The Generation of Postmemory”, *Poetics Today*, 29:1
- HIRSCH, Marianne, 2012, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*, Cambridge, Cambridge University Press
- MAIOR, Dionísio Vila, 2001, “Cantos da Alma e do Sangue”, TEIXEIRA, Rui de Azevedo (org), *A Guerra Colonial: Realidade e Ficção*, Lisboa, Editorial Notícias
- MARTINS, Sara, 2011, *A memória de um lugar: discursos e práticas identitárias na freguesia do Castelo em Lisboa*, Dissertação para obtenção do grau de mestre em

Antropologia, Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas da Universidade Técnica de Lisboa

MEDINA, João, 1994 *História de Portugal Contemporâneo*, Lisboa, Universidade Aberta

MEREWETHER, Charles (ed), 2006, *The Archive*, Cambridge MA, White Chapel and the MIT Press

MISZTAL, Barbara A., 2003, *Theories of Social Remembering*, MaidenHead, Philadelphia, Open University Press

MATOS-CRUZ, José de, 2001, “Cinema português e Guerra Colonial”, TEIXEIRA, Rui de Azevedo (org), *A Guerra Colonial: Realidade e Ficção*, Lisboa, Editorial Notícias

NAKAS, Kassandra, SCHMITZ, Britta, *The Atlas Group (1989-2004): a project by Walid Raad*, Colónia, Walther König

NOGUEIRA, Isabel, 2013, *Artes Plásticas e Crítica em Portugal nos anos 70 e 80: vanguarda e pós-modernismo*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra

PERALTA, Elsa, 2011, “Conspirações do Silêncio: Portugal e o fim do império colonial”. Disponível em <<http://www.buala.org/pt/a-ler/conspiracoes-de-silencio-portugal-e-o-fim-do-imperio-colonial>>

PERALTA, Elsa, 2007, “Abordagens teóricas ao estudo da memória social: uma resenha crítica”, *Arquivos da Memória – Antropologia, Escala e Memória*, nº 2 (nova série), 4-24

PIMENTEL, Irene, 2011, “50 anos depois das guerras coloniais, alguns dados para avivar a memória”. Disponível em <<http://jugular.blogs.sapo.pt/2535614.html>>

PINHARANDA, João, 2011 “Conta-me como foi...”, Fundação D. Luís (ed.), *Cartas de Amor e Saudade*, Cascais, Fundação D. Luís

RAMOS, Jorge Leitão, 1989, *Dicionário do Cinema Português 1962-1988*, Lisboa, Caminho

RIBEIRO, Margarida Calafate, RIBEIRO, António Sousa, 2013, “Os netos que Salazar não teve: Guerra Colonial e memória de segunda geração”, *Abril - Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*, Vol. 5, nº 11, Novembro de 2013

RIBEIRO, Margarida Calafate, 2004, *Uma História de Regressos: Império, Guerra Colonial e Pós-colonialismo*, Lisboa, Edições Afrontamento

RIBEIRO, Margarida Calafate, “Para além dos Fantasmas Imperiais: Literatura, Testemunho e Memória da Guerra Colonial Portuguesa”. Disponível em <<http://www.ces.uc.pt/cesfct/mcr/LitTestemunhoMCR.pdf>>

RIBEIRO, José, 2001, “Cinema e Guerra Colonial: representações da sociedade portuguesa e a construção do africano”, TEIXEIRA, Rui de Azevedo (org), *A Guerra Colonial: Realidade e Ficção*, Lisboa, Editorial Notícias

SANCHES, Manuela Ribeiro (org.), 2006, *Portugal Não é um País Pequeno – contar o “império” na pós-colonialidade*, Lisboa, Cotovia

SANCHES, Manuela Ribeiro (org.), 2005, *Deslocalizar a Europa – Antropologia, Arte, Literatura e História na Pós-Colonialidade*, Lisboa Cotovia

SANTOS, David, 2009, *Máquinas em ruína ou a reciclagem crítica*. Disponível em <<http://www.cm>

vfxira.pt/PageGen.aspx?WMCM_PaginaId=60253#.U_3W1LxdVIU>

SCHNEIDER, Arnd; WRIGHT, Christopher (ed) 2010, *Between Art and Anthropology – Contemporary Ethnographic Practice*, New York, Berg

SCHNEIDER, Arnd; WRIGHT, Christopher (ed), 2006, *Contemporary Art and Anthropology*, New York, Berg

SCHNEIDER, Arnd, 1993, “The Art Diviners”, *Anthropology Today* 9 (2), pp 3-9

SIMÕES, Dulce, 2012, "Silêncios da História e Usos da Memória: percursos e reflexões em torno de um trabalho de investigação sobre as memórias da guerra civil de Espanha", GODINHO, Paula (ed), *Usos da Memória e Práticas do Património*, Lisboa, Colibri

SPIEKER, Sven, 2008, *The Big Archive: Art From Bureaucracy*, Massachusetts, MIT Press

WERTSCH, James V., Billingsley, Doc m., 2011, “The Role of Narratives in Commemoration: Remembering as Mediated Action”, ANHEIER, Helmut, ISAR Raj Yudhishthir (ed.), *Heritage Memory & Identity*, Sage Publications

Referências online

Designboom: www.designboom.com

Manuel Botelho: <http://www.manuelbotelho.com>

Tate Modern: www.tate.org.uk

ANEXOS

LISTA DE FIGURAS

Figura 1

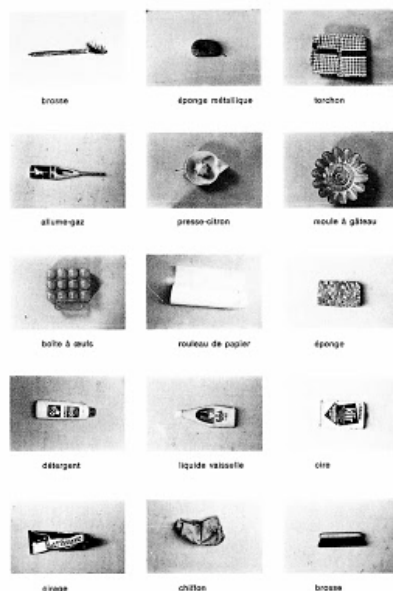


Nikolaus Lang

Box for the Gotte Siblings (1973)

Imagem retirada de <http://oouraissei.blogspot.pt/2013/09/1973-nikolaus-lang-chest-for-gotte.html>

Figura 2



Christian Boltanski

Inventaire des Objets Ayant Appartenu à une Femme de Bois-Colombe (1974)

Imagem retirada de

http://artistsbooks.info/AB_Boltanski%20Christian_Inventaire%20des%20Objets%20ayant%20appartenu%20a%20une%20femme%20de%20Bois-Colombes.html

Figura 3



Ed Ruscha

Twenty-Six Gasoline Stations (1963)

Imagem retirada de <http://search.it.online.fr/covers/wp-content/jeff-brouws-26-abandoned-gasoline-stations-portfolio-1974-1990.jpg>

Figura 4

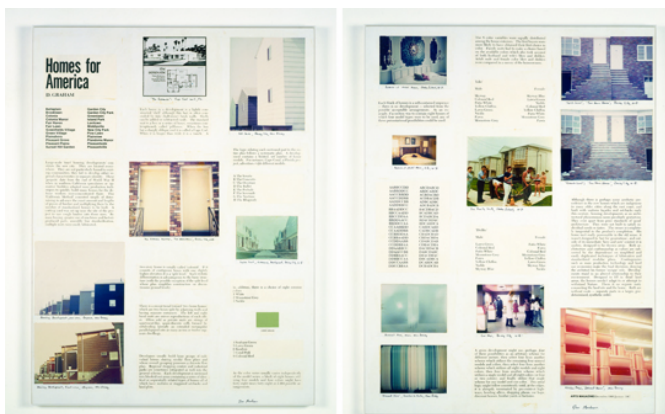


Douglas Huebler

Variable Piece: 70 (1975)

Imagem retirada de <http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/299399>

Figura 5



Dan Graham

Homes for America (1966)

Imagem retirada de <http://www.reframingphotography.com/content/dan-graham>

Figura 6



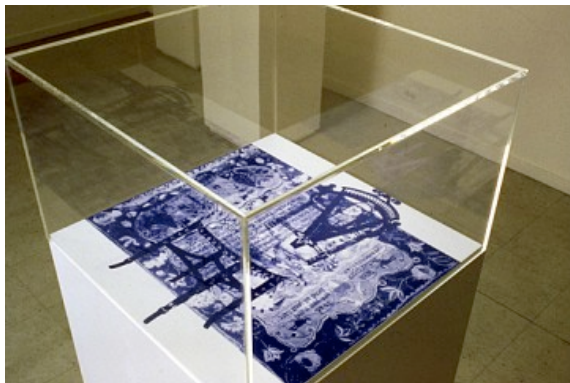
Martha Rosler
Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained (1977)
Imagem retirada de <http://www.eai.org/title.htm?id=2599>

Figura 7



Mary Kelly
Interim (detalhe) (1984-1989)
Imagem retirada de <http://www.marykellyartist.com/interim.html>

Figura 8



Silvia Kolbowski
Enlarged from the Catalogue (detalhe) (1990)
Imagem retirada de <http://www.silviakolbowski.com/projectDetail.cfm?ID=13>

Figura 9



Fred Wilson

Mining the Museum (1992-1993)

Imagem retirada de <http://beautifultrouble.org/case/mining-the-museum/>

Figura 10



Edgar Heap of Birds

Native Hosts (1991-2007)

Figura retirada de <http://www.belkin.ubc.ca/outdoor/>

Figura 11



Jimmie Durham

Self Portrait (1987)

Imagem retirada de <http://ensembles.mhka.be/items/834>

Figura 12



James Luna
Take a picture with a real Indian (11 de Outubro, 2010)
 Imagem retirada de http://www.upi.com/News_Photos/view/upi/bd48ed59f9a187869569b7eb960682ef/Performance-Artist-James-Lunas-Take-a-Picture-with-a-Real-Indian-on-Columbus-Day-in-Washington/

Figura 13



Robert Gober
Newspaper (1992)
 Imagem retirada de http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=72727

Figura 14



Chu Lea Cheang
Those Fluttering Objects of Desire (1992)
 Imagem retirada de <http://www.vdb.org/category/tags/feminism?page=11>

Figura 15



Lothar Baumgarten

American Invention (1993)

Imagem retirada de http://www.artandculture.com/media/show?media_id=109458&media_type=image

Figura 16



Christian Boltanski

Autel de Lycée Chases (1986)

Imagem retirada de <http://www.guggenheim.org/new-york/education/school-educator-programs/teacher-resources/arts-curriculum-online?view=item&catid=732&id=153>

Figura 17



Christian Boltanski

Canada (1988)

Imagem retirada de <http://theredlist.com/wiki-2-351-382-1160-1163-view-france-profile-boltanski-christian.html>

Figura 18



Zoe Leonard e Cheryl Dunye

The Fae Richards Photo Archive (detalhe) (1993-1996)

Imagem retirada de http://whitney.org/image_columns/0009/3395/97.51a-dddd_leonard_imageprimacy_v1_640.jpg

Figura 19



Fred Wilson

Mining the Museum (1992)

Imagem retirada de <http://www.archivesandcreativepractice.com/fred-wilson/>

Figura 20

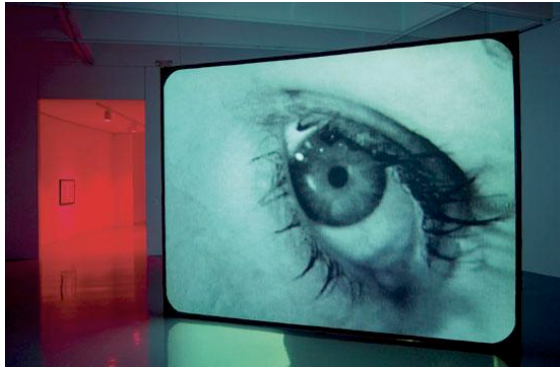


Judy Chicago

Dinner Party (1979)

Imagem retirada de http://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/634/The_Dinner_Party_by_Judy_Chicago

Figura 21



Douglas Gordon

24 Hour Psycho (1993)

Imagem retirada de <http://rhizome.org/editorial/2008/dec/8/24-hour-psycho-1993-douglas-gordon/>

Figura 22



Thomas Hirschhorn

Robert Walser Kiosk (1999)

Imagem retirada de <http://www.kommunikation.uzh.ch/static/unimagazin/archiv/2-98/kunstkiosk.html>

Figura 23

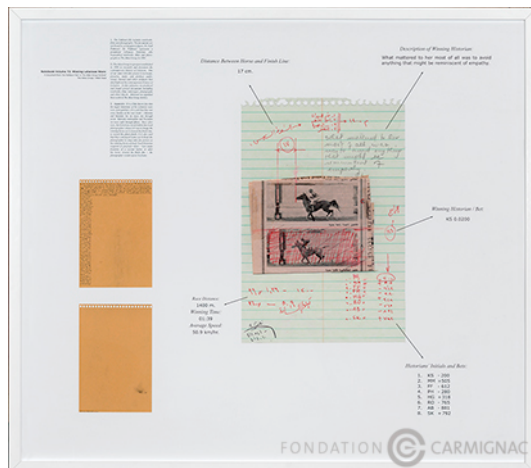


Fazal Sheikh

The Circle (detalhe) (2008)

Imagem retirada de http://www.fazalsheikh.org/projects/the_circle/description.php

Figura 24



The Atlas Group

Notebook 72: Missing Lebanese Wars (2004)

Imagem retirada de <http://www.fondation-carmignac.com/the-collection/works-detail/work-title/notebook-volume-72-missing-lebanese-wars-1/>

Figura 25



The Atlas Group

I only wish I could weep (detalhe) (1998)

Imagem retirada de http://www.artnet.com/magazineus/features/saltz/saltz2-14-06_detail.asp?picnum=4

Figura 26

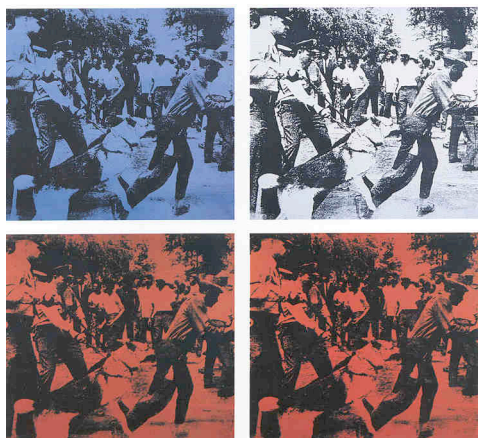


Mark Dion

The Delirium of Alfred Russel Wallace (1994)

Imagem retirada de <http://www.pinterest.com/pin/343821752772499741/>

Figura 27



Andy Warhol
Race Riot (1963)

Imagem retirada de <https://blogs.commonsgorgetown.edu/cctp-725-spring2013/2013/05/03/andy-warhol-deeply-superficial/>

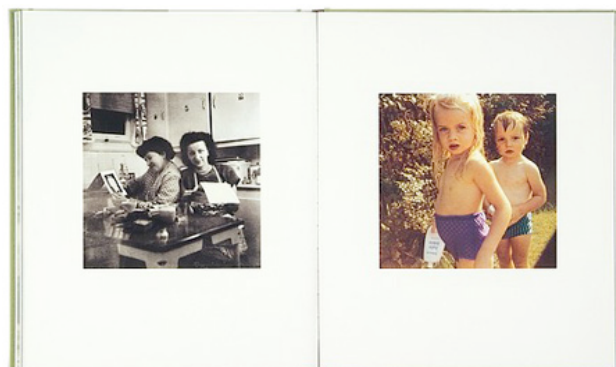
Figura 28



Hans-Peter Feldmann
9/12 Front Page (2001)

Imagem retirada de <http://click-culture.blogspot.pt/2011/09/911.html>

Figura 29



Tacita Dean
Floh (2001)

Imagem retirada de <http://shanelavalette.tumblr.com/post/93960248339/tacita-dean-floh>

Figura 30



Clara Menéres

Jaz e Arrefece o Menino da Sua Mãe (1973)

Imagem retirada de <http://www.missdove.org/2009/10/anos-70-atravesar-fronteiras-at-camjap.html>

Figura 31



Miguel Palma

Ultramar (2003) (detalhe)

Imagem retirada de <http://www.miguel-palma.com/>

Figura 32



Ana Vidigal
Penélope (2000)

Imagem retirada de <http://www.pbart.com/ana-vidigal-estilo-queen-anne-lisbon-portugal/>

Figura 33



Ana Vidigal
Void (2007)

Imagem retirada de http://anavidigal.blogspot.pt/2007_12_01_archive.html

Figura 34

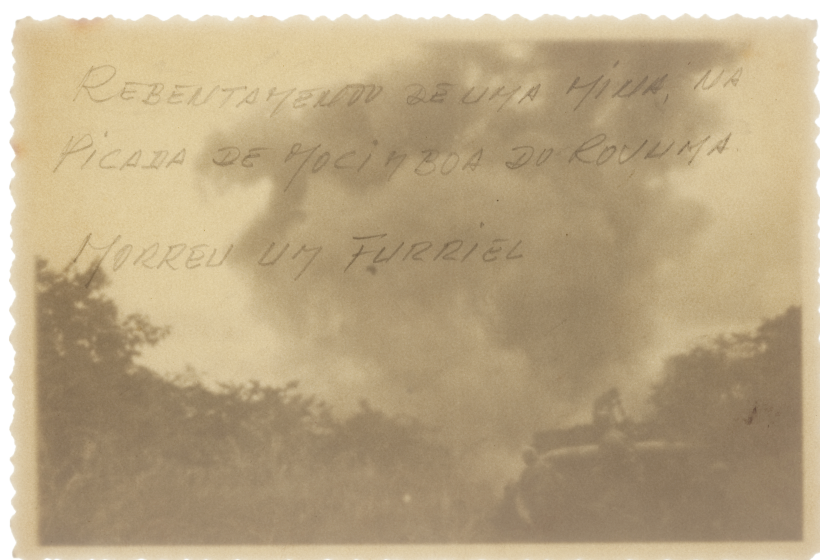


Daniel Barroca

Map of Complicities (2011)

Imagem retirada de https://fbcdn-sphotos-e-a.akamaihd.net/hphotos-ak-frc1/1174555_719488334744381_1726769869_n.jpg

Figura 35



Sandro Ferreira

Confronto (Rosa subRosa) (2013)

Fotografia cedida pelo artista

Figura 36.1

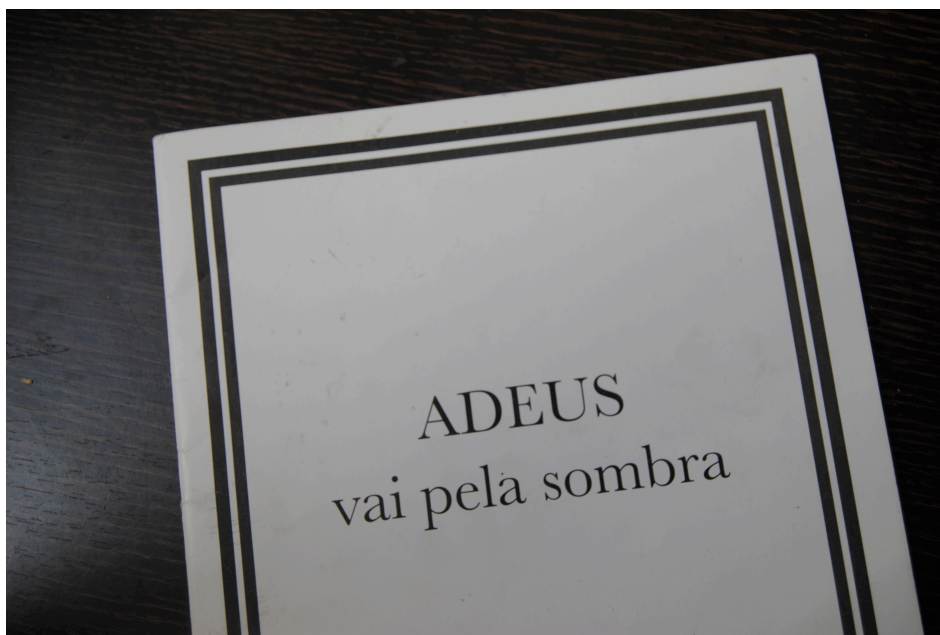


Figura 36.2



Sandro Ferreira
Ausência (Rosa subRosa) (fotogramas do filme) (2013)
 Fotografia cedida pelo artista

Figura 37



Sandro Ferreira

Ruptura (Rosa subRosa) (2013)

Fotografia tirada por mim à compilação da correspondência no livro “ADEUS vai pela sombra”

Figura 38



Manuel Botelho

152.ct-as (da série *confidencial/desclassificado: cartas de amor e saudade*)

Imagem retirada de <http://www.manuelbotelho.com/pt/index.php?/work/2011--cartas-de-amor--marcha-lenta/>

Figura 39



Manuel Botelho

CONFIDENCIAL/DESCCLASSIFICADO I: inventário

Vista da instalação, Museu de Arte Contemporânea de Elvas, Paiol de Nossa Senhora da Conceição, 2008.

Imagem retirada de <http://www.manuelbotelho.com/pt/index.php?/work/2008--inventario--racao-de-combate/>

Figura 40



Manuel Botelho

Inventário: Mensagens de Natal (fotograma do vídeo) (2008-2009)

Imagem retirada de <http://www.manuelbotelho.com/pt/index.php?/work/2009--mensagens-de-natal--matchbox/>